



53.

HISTOIRE

DE LA

SCULPTURE ANTIQUE.

HISTOIRE

DE LA

SCULPTURE ANTIQUE.

NOTICE

HISTORIQUE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE M. ÉMÉRIC DAVID.

NOTICE

HISTORIQUE

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE M. ÉMÉRIC DAVID,

PAR

M. LE BARON WALCKENAER,

SECRÉTAIRE PERPÉTUEL DE L'ACADÉMIE ROYALE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES,

Lue à la séance publique annuelle, le 1er août 1843.

Toussaint-Bernard Éméric naquit à Aix, en Provence, le 25 août 1755. Il appartenait, par sa mère, à cette ancienne et honorable famille de typographes, qui, originaire de Lyon, vint s'établir, en 1577, dans la capitale de la Provence, produisit des savants et des littérateurs, et, durant le cours de deux siècles, fit sortir de ses presses, avec tant de bons ouvrages sur le pays, les actes émanés du parlement et du clergé, les délibérations des assemblées générales des communautés de Provence, alors même que, comme sous Louis XIV, la hardiesse de ces délibérations déterminait le monarque à faire expédier des lettres de cachet contre les courageux et derniers défenseurs des libertés mourantes.

A l'âge de dix-huit mois, Éméric perdit son père, estimable

négociant. Ce fut donc à sa mère, femme d'un mérite supérieur, et à deux de ses oncles, qu'Éméric dut cette éducation forte et habile, qui le rendit capable d'obtenir le grade de docteur en droit, avant d'avoir accompli sa vingtième année. On l'envoya ensuite à Paris, pour y continuer ses études sur la jurisprudence. A cette époque, dans la capitale de la France, au milieu d'une sécurité que rien ne semblait devoir troubler, la jeunesse studieuse, celle qui n'était point entraînée par le tourbillon d'un monde dissipé, faisait peu de cas de l'étude sévère des lois, qu'elle flétrissait du nom de *chicane* ; elle se passionnait pour la littérature et les beaux-arts, et, en n'y cherchant que le plaisir, elle y rencontrait quelquefois la gloire. Éméric céda d'autant plus facilement à ce penchant, que la profession d'avocat, à laquelle il était destiné par ses parents, ne lui paraissait étrangère à aucun genre de connaissances : si elles ne lui sont pas toutes indispensables, il n'en est aucune qui ne puisse lui être occasionnellement utile, et l'éloquence se nourrit de tout ce que le savoir peut fournir d'aliments à la pensée.

Le goût vif et impérieux dont Éméric s'éprit pour les productions de l'art, lui fit saisir avec empressement l'occasion de faire un voyage en Italie. Ce fut dans cette contrée, que se développa en lui, par la contemplation des chefs-d'œuvre de tous les genres, et de tous les siècles, cette justesse d'appréciation, ce prompt discernement, ce coup d'œil exercé, qui caractérisent le connaisseur et l'antiquaire ; précieuses facultés ! que l'érudition ne peut donner, et dont elle ne peut se passer, quand elle veut éclairer par la critique les chefs-d'œuvre du génie, aux différentes époques de l'histoire, et les ouvrages qui en ont parlé.

Éméric s'arrêta longtemps à Florence, et ensuite à Rome ; ce fut dans cette dernière ville, qu'il se lia avec plusieurs jeunes artistes de l'École française, et plus particulièrement avec les peintres David et Peyron, avec les sculpteurs Seglas et Giraud.

La santé chancelante de sa mère rappela Éméric dans sa ville natale, et il prouva qu'un esprit étendu et flexible peut porter son activité sur plusieurs objets de natures diverses. Malgré sa passion pour la littérature et les arts, Éméric s'était fait un devoir de se conformer aux désirs de ses parents ; et aussitôt après son retour à Aix, il exerça, non sans quelque distinction, la profession d'avocat. Mais ce fut pour peu de temps. Son oncle Antoine David étant mort, il lui succéda, et fut pourvu en 1787 du brevet d'imprimeur du roi et du parlement. C'est alors qu'il ajouta à son nom celui de sa mère, et se nomma Éméric David.

La Révolution vint bientôt l'arracher à sa nouvelle et lucrative profession. Cette profession, celle qu'il avait précédemment exercée, et les études qui avaient passionné sa jeunesse, les liaisons qu'elles lui avaient fait contracter, le portèrent naturellement à adopter avec chaleur les principes du grand mouvement populaire ; ce qui, joint à la réputation d'homme de talent et de probité qu'il avait acquise, le fit nommer, par le libre suffrage de ses concitoyens, d'abord officier municipal, et ensuite maire de la ville d'Aix[1]. Pour ceux qui, comme Éméric David, sont nés avec une âme droite, sincère et possédée de l'amour du bien public, rien ne refroidit plus l'enthousiasme pour certaines idées, que d'être obligé, par devoir, d'assurer à chaque instant le triomphe de l'intérêt général sur les intérêts privés. Pour maîtriser les mauvaises passions, qui sont dues à de généreuses illusions, il faut être inaccessible aux unes, et savoir se défendre des autres. Éméric David, au milieu des émeutes qui se renouvelaient sans cesse, déploya en vain un ferme courage ; il ne put parvenir à assurer le règne des lois, et fut forcé, après dix mois d'exercice, de résigner les fonctions de maire. Pour échapper à deux mandats d'arrestation (à cette époque, l'arres-

[1] Le 13 février 1791.

tation était la mort), il mena une vie errante, se cacha longtemps dans une ferme près la forêt de Bondy, et ne reparut qu'après le 9 thermidor, sans avoir besoin de se justifier du crime de *modérantisme*, dont il était accusé. Ce fut alors qu'il céda son imprimerie à un de ses parents, et vint s'établir à Paris.

La Révolution avait dévoré sa fortune; il essaya de la refaire, en se livrant à des opérations commerciales. Mais, durant le temps de sa proscription, les loisirs forcés de la solitude l'avaient livré sans distraction à son penchant pour l'étude et la méditation, qui étaient devenues pour lui un besoin. Depuis qu'il s'était fixé à Paris, il n'avait pas cessé de fréquenter les gens de lettres, et les artistes ses anciens amis de Rome, et il était uniquement occupé de la composition de ses ouvrages, lorsque ses compatriotes, les habitants de la Provence, l'obligèrent à rentrer dans la vie publique : ils l'appelèrent, par leurs suffrages, au Corps Législatif en 1809; leur choix fut confirmé par le Sénat. La ville d'Aix n'avait pas oublié que, par ses recherches statistiques, rendues publiques par la voie de l'impression, Éméric David avait, durant sa courte administration, rendu l'important service de faciliter une juste et égale répartition de l'impôt; problème qui, en théorie, paraît facile à résoudre, et qui présente partout, dans la pratique, de grandes et insurmontables difficultés.

Durant le cours de sa carrière législative, qui dura six ans, il fut non-seulement étranger à toutes les intrigues, mais même à toutes les discussions engagées pour le triomphe d'un parti ou la défaite d'un ministère. Dans tous ses rapports, dans tous ses discours, fidèle à ses convictions, il ne se laissait guider que par les vrais principes de l'économie politique, et des intérêts du commerce, qui ne s'accordent pas toujours avec les exigences du trésor public et la nécessité des impôts.

Éméric David fut nommé membre de l'Académie des Belles-

Lettres, le 11 avril 1816; et comme, après la dissolution de la Chambre des députés, en 1815, il avait pour toujours renoncé à la vie politique, nous n'avons plus qu'à faire connaître ses travaux littéraires; tant ceux qui avaient d'avance marqué sa place dans la compagnie, que ceux qui, depuis, ont encore contribué à lui acquérir un nom honorable dans les lettres.

Ces ouvrages sont assez nombreux, pour que le besoin de la brièveté et de la clarté nous force, en les passant en revue, de ne pas suivre l'ordre selon lequel ils ont été composés, mais celui que nous désirerions voir adopter, si l'on imprimait une collection de ses œuvres. Ce recueil offrirait une grande et agréable variété, et se ferait remarquer par l'unité du but et les heureux efforts employés pour l'atteindre. Dans tous les écrits d'Éméric David, c'est toujours des beaux-arts qu'il est question. Les beaux-arts! leur histoire, leur excellence; leur importance pour la religion, les mœurs et la civilisation; les moyens de les faire prospérer, et de les conduire à la perfection, voilà ce qui l'occupe exclusivement. Dans tous ses écrits, on remarque une grande diversité de recherches curieuses, une érudition choisie qui s'attache aux faits principaux, qui sait les découvrir, les classer, les condenser, les faire ressortir de manière à ce qu'ils portent avec eux leurs conclusions; dans tous, on trouve des vues neuves, ingénieuses, quelquefois des considérations d'une grande portée, des conseils utiles, des principes fondés sur de nombreuses et judicieuses observations. Il n'est exclusif pour aucun genre, pour aucun siècle. Grand admirateur de l'art chez les Grecs, il décrit et commente avec délice les chefs-d'œuvre des modernes. Il a soumis le moyen âge, comme les temps antiques, à ses patientes investigations. Il apprécie toutes les époques, toutes les écoles, avec une égale et savante impartialité. S'il défend son pays contre les injustes dédains de l'étranger, il ne l'élève point au-dessus de l'étranger, et ne réclame point pour

lui un genre de supériorité auquel il ne doit pas prétendre. Partout où il trouve le beau, il l'indique, il l'exalte avec enthousiasme, mais avec cet enthousiasme réfléchi qui ne nuit point à l'exactitude des jugements.

S'il est permis de penser qu'en quittant le domaine de l'histoire et le solide terrain de l'observation, et en se lançant dans l'interprétation des idées et des croyances des peuples anciens, Éméric David a trop facilement laissé subjuguer son imagination par la baguette magique et le prisme aux mille couleurs de l'allégorie, on sera, en même temps, obligé de convenir que, dans cette œuvre même, la plus importante par l'étendue et la difficulté du sujet qu'il ait entreprise, on retrouve encore les qualités qui le distinguent comme écrivain : un style animé et pur, un vaste savoir, une exposition claire et méthodique des matières qu'il traite et des systèmes qu'il embrasse.

Le premier ouvrage d'Éméric David eut pour objet le perfectionnement des beaux-arts et des arts mécaniques, en France. Dans son Mémoire intitulé : *Musée olympique*, publié en 1796, il développa deux projets : l'établissement d'un musée uniquement consacré à recevoir les plus beaux ouvrages des peintres et sculpteurs vivants, et d'un autre musée pour les modèles de machines et les inventions mécaniques. On fit mieux que d'approuver et de louer l'auteur de cet écrit : on mit ses idées à exécution, et l'on créa le Musée du Luxembourg et le Conservatoire des arts et métiers.

C'est dans la même intention qu'Éméric David composa, pour un concours, l'ouvrage intitulé : *De l'influence des arts du dessin, sur le commerce et la richesse des nations* ; il y démontre la liaison nécessaire qui existe entre l'étude des arts et celle des sciences sur lesquelles l'industrie se fonde, et comment les nations, étrangères à la culture des beaux-arts, deviennent tributaires de celles qui s'y adonnent.

Mais le plus grand et le plus beau travail d'Éméric David, sur l'art chez les modernes, est celui qui accompagne le recueil de gravures, destiné à reproduire les principaux chefs-d'œuvre de la collection des tableaux du Musée Français. Choisi par l'empereur Napoléon pour composer, avec Visconti, le texte explicatif de cette magnifique publication, Éméric David a écrit, pour cet ouvrage, plus de cent quarante notices de tableaux. On admire dans ces notices comment la précision du style graphique s'unit à l'énergie et à la chaleur de cette vive sympathie, qui semble associer l'imagination de l'auteur à l'âme de celui dont il développe les pensées, dont il fait ressortir le génie ; et avec quelle sagacité, lui, étranger à la pratique de l'art, il nous révèle les magiques artifices de l'artiste pour produire les effets qui font admirer son œuvre.

A ces notices, on devrait joindre celles qu'Éméric David composa pour les cinq tableaux de Raphaël, appartenant à l'Espagne, qui, durant leur trop courte apparition dans la capitale de la France, ont excité tant d'admirations et de regrets.

Dans la même classe d'écrits, on doit ranger une suite d'articles sur les beaux-arts, qu'Éméric David a insérés dans *le Moniteur*, et particulièrement son Tableau historique de la réforme opérée en peinture depuis Vien jusqu'à nos jours ; et son Tableau historique de la sculpture française depuis Pigale jusqu'aujourd'hui, imprimé dans la *Revue européenne* ; et encore, les notices, qu'il donna à la *Biographie universelle*, sur plusieurs artistes modernes. Tous ces morceaux contribuent à nous faire connaître l'art et les différentes écoles qui, chez les modernes, se sont, en quelque sorte, partagé son domaine. Toutefois, on ne compléterait pas toutes les vues nouvelles et toutes les importantes considérations qu'Éméric David a développées sur ce sujet, si l'on n'y joignait deux Discours inédits, qui ont remporté les prix aux concours pour lesquels ils furent composés : l'un, sur la vie et les ouvrages de Pierre Puget ; l'autre, sur la vie et

les ouvrages de Poussin. Le nombre de gravures indispensables pour la parfaite intelligence de ces deux discours, dont Éméric David ne pouvait faire les frais, l'a forcé de renoncer à les faire imprimer: ce qui est d'autant plus regrettable, pour Puget, qu'on a peu gravé d'après cet artiste, qui, jamais pur, toujours hardi, original, expressif, et quelquefois sublime, est plus connu comme sculpteur que comme peintre et comme architecte; et c'est surtout sous ces deux derniers rapports, qu'Éméric David a su le faire apprécier.

Les ouvrages qu'Éméric David a spécialement consacrés à l'histoire de l'art depuis sa renaissance chez les modernes, se recommandent par la précision et la clarté du style, tel qu'il convenait pour exposer brièvement le grand nombre de faits curieux et instructifs que l'auteur avait à faire connaître. Ils ont été composés pour le *Musée Français*. Ce sont deux Discours, l'un sur l'histoire de la gravure en taille-douce et sur la gravure en bois; l'autre sur l'histoire de la peinture au moyen âge. Quoique ce second Discours embrasse un espace de temps moins grand que le premier, il surpasse celui-ci par la nouveauté des recherches, et aussi, parce qu'il a rempli une lacune qu'avaient laissée les auteurs qui, avant Éméric David, ont écrit sur la peinture. Ces auteurs ne s'étaient occupés que des écoles modernes, et n'étaient jamais remontés au delà du treizième siècle. Éméric David commence son histoire des arts du dessin, depuis l'époque où, sur les débris du paganisme, Constantin et le pape saint Sylvestre consacrèrent la peinture à l'embellissement des temples chrétiens, jusqu'au temps des croisades, où nos pères, sous le règne de Louis le Jeune et de Philippe-Auguste, reconnurent enfin leur ignorance en contemplant la magnificence de Constantinople et les ruines de l'antiquité. C'est cette obscure période de temps, qui comprend un espace de neuf siècles, qu'Éméric David a éclairée par sa critique et ses recherches.

Il a rendu le même service à l'histoire de la sculpture en France. Un savant étranger avait avancé qu'il n'y a point eu de sculpteur dans notre pays avant le commencement du seizième siècle, et que tout ce qui avait été exécuté de sculpture en France l'avait été par des maîtres italiens. En traçant l'histoire de la sculpture française au moyen âge, il fut facile à Éméric David de démontrer la fausseté de ces assertions. Il présenta son écrit à l'Académie des beaux-arts, qui, dans sa séance du 21 octobre 1820, décida qu'il lui serait adressé des remercîments pour le zèle qu'il avait mis à défendre les artistes français contre les injustes attaques de l'habile, mais partial auteur de l'*Histoire de la sculpture en Italie.*

Enfin, dans un Mémoire sur la dénomination et sur les règles de l'architecture gothique, lu dans une de nos séances publiques, il traça rapidement les révolutions de l'architecture chrétienne durant les siècles les plus obscurs, et expliqua comment un grand changement, commandé par le goût, fut commencé en France par Ives de Chartres, puis continué par plusieurs hommes de génie, et complété par Pierre de Montereau.

Le nom de Pierre de Montereau rappelle naturellement à la mémoire l'excellente notice sur la vie de ce grand architecte, qu'Éméric David a insérée dans le dix-neuvième volume de l'*Histoire littéraire de la France.* Membre alors de l'Académie des Belles-Lettres, il avait été nommé par elle pour faire partie de la commission chargée de continuer ce grand ouvrage. Mais la partie des troubadours qu'il devait finir, déjà presque entièrement terminée par un autre, n'offrait plus que quelques noms obscurs, presque aussi étrangers à la poésie qu'aux beaux-arts. Ce n'est donc pas dans ce savant ouvrage qu'il faut chercher le complément de ce qu'Éméric David a écrit sur l'histoire de l'art durant les siècles de la décadence et de la renaissance, mais dans les curieuses notices données par lui, à la *Biographie univer-*

selle, sur des peintres, des sculpteurs, des architectes, de savants écrivains, ou d'ingénieux inventeurs, dont il a arraché les noms à l'obscurité des âges.

Tous ces écrits sur l'art chez les modernes et sur l'art au moyen âge, qui ont popularisé le nom d'Éméric David, n'étaient pas ce qui avait le plus contribué à attirer sur lui l'attention de l'Académie. Mais c'est sur le domaine de l'antiquité qu'il avait commencé ses travaux et qu'il les a terminés; et un éclatant succès avait signalé son premier pas dans cette carrière; ce qu'il a produit sur l'art chez les anciens forme certainement la meilleure et la plus importante partie de ses œuvres.

On dispute sur tout; nul accord dans les idées, les opinions, les systèmes; nulle fixité dans les mœurs, les habitudes, les préjugés; l'homme rejette aujourd'hui avec dédain ce qu'il convoitait la veille avec ardeur; et cependant, depuis deux mille ans, quelques morceaux de marbre, taillés à la ressemblance de l'espèce humaine, excitent l'admiration du monde. Les nations se les arrachent par des victoires et n'y renoncent que par des traités. D'où vient cette constance dans un être si variable et si ondoyant que l'homme? Je n'entreprendrai point de résoudre cette question, puisque Aristote a refusé d'y répondre. On demandait à ce philosophe par quelle raison la beauté plaît tant à nos regards: « Question d'aveugle, » répondit-il. Ainsi donc, dans la première année de ce siècle, l'Institut eut raison de considérer comme un fait incontesté la perfection de la sculpture antique, et de demander quelles ont été les causes de cette perfection, et quels seraient les moyens d'y atteindre. Éméric David répondit à cette question par ses *Recherches sur l'Art statuaire considéré chez les Anciens et les Modernes*; non-seulement la Classe de littérature et des beaux-arts lui décerna le prix, mais, après avoir entendu la lecture entière de son mémoire, elle décida qu'il serait écrit en son nom à l'auteur, pour

l'inviter à publier son ouvrage, attendu, disait la lettre, « qu'indépendamment des morceaux qui se distinguent par l'élégance et la chaleur du style, ce mémoire présente un assez grand nombre d'idées et d'observations propres à accélérer la marche de l'art vers sa perfection. » On doit remarquer que ce jugement était rendu par une Académie, ou une classe de l'Institut, dans laquelle se trouvaient réunis les artistes et les érudits.

Éméric David déféra à l'invitation qui lui était faite : il publia ; mais, dans un court avertissement, il eut bien soin de faire connaître tout ce dont il était redevable à un ami, le sculpteur Giraud, pour la partie de son livre relative à l'exposition des principes de l'art statuaire. Éméric David fit plus : il donna à Giraud une médaille pareille à celle qu'il avait reçue en prix, où son nom et le sien étaient gravés. On se servit de ces témoignages d'une amitié jusqu'alors à l'épreuve du temps et des révolutions, pour persuader à Giraud que le prix lui appartenait par moitié. Éméric David repoussa avec beaucoup de raison une telle prétention, et les deux amis se divisèrent. Deux fois attaqué par des libelles qui n'étaient point de Giraud, mais qu'il signa, Éméric David répondit deux fois victorieusement, en n'écoutant que le ressentiment que lui faisait éprouver l'injustice d'une telle attaque, et ce fut là son tort. Rarement, sur ce qui concerne l'antagonisme survenu entre deux amis, la défense obtient la même attention que l'attaque, et le public est toujours enclin à pencher du côté de celui qui croit avoir à se plaindre. Dans une telle lutte, il ne faut donc pas un seul instant oublier, qu'il ne peut y avoir de triomphe complet que celui qui se termine par la réconciliation : elle seule a le pouvoir d'imposer silence à la calomnie.

Dans le partage fait entre Éméric David et Visconti pour la rédaction du texte du *Musée Français*, l'explication des planches relatives aux statues antiques avait été naturellement dévolue

au célèbre auteur du *Musée Clémentin*; mais cependant Éméric David fut chargé de terminer le Discours sur l'histoire de la sculpture ancienne, commencé par un autre. Il sut résumer dans cet important fragment, l'histoire de l'art chez les Grecs, et il montra chez ce peuple livré à des guerres et à des dissensions continuelles, l'art dirigé dès son enfance par de sages principes, repoussant constamment toutes les erreurs qui auraient pu le faire dévier dans sa marche, s'avançant vers le but qu'il devait atteindre, sans jamais rétrograder, jamais s'arrêter; puis, parvenu au plus haut degré de perfection, se soutenant dans cet état glorieux pendant six cents ans. Dix siècles avaient instruit son enfance; après la longue durée de sa splendeur et de sa gloire, dix siècles se sont écoulés durant son déclin.

Mais, pour renfermer dans un cadre resserré un vaste sujet, il faut en étudier séparément toutes les figures, et surtout se bien rendre compte de la place que chacune d'elles doit occuper. C'est ce qu'avait fait Éméric David en se livrant dans une suite de mémoires à des recherches approfondies sur le classement chronologique des sculpteurs grecs les plus connus : d'abord, dans un Mémoire sur les progrès de la sculpture, depuis la jeunesse de Phidias jusqu'à la mort de Praxitèle; et ensuite, dans un autre Mémoire sur Polyclète de Sicyone, ses contemporains et ses successeurs, jusqu'à Praxitèle inclusivement.

Ces savantes recherches donnent une grande valeur à ce fragment de Discours sur la sculpture ancienne, et au trop petit nombre d'articles de sculpteurs et de peintres de l'antiquité, qu'Éméric David a insérés dans la *Biographie universelle*, et qui complètent tout ce qu'il a spécialement écrit sur l'art chez les anciens; en joignant cependant à son article *Phidias* le Mémoire sur les inculpations dirigées contre ce grand artiste, lu dans une de nos séances publiques.

Mais, depuis longtemps, il avait été entraîné par tous ces tra-

vaux à des investigations plus difficiles et plus hasardeuses. Tout ce qu'il a composé dans ce genre d'études devrait former une classe à part dans le recueil de ses œuvres, et est le commencement d'une vaste entreprise, à l'achèvement de laquelle sa longue vie n'a pu suffire.

Éméric David pensait, avec raison, que, pour l'explication des monuments de l'antiquité, il était non-seulement nécessaire de montrer les rapports de ces monuments avec les fables, mais qu'il fallait encore établir les rapports des fables et des monuments avec la religion des peuples auxquels on les devait. Il lui répugnait de ne voir dans cette mythologie des Grecs, qui, depuis tant de siècles, a servi d'aliment aux arts et à la poésie, qu'un amas de superstitions, incohérentes et souvent inexplicables, pour ceux mêmes qu'elles avaient subjugués, tour à tour sublimes et ignobles, ingénieuses et bizarres, et telles enfin que, dans l'ignorance d'une révélation divine, devait l'enfanter, dans ses âges de barbarie, et dans ses siècles de civilisation, un peuple qui, de tous ceux qui ont brillé sur la terre et immortalisé leur souvenir, a été le mieux pourvu des dons de l'imagination, de l'intelligence et du génie.

Selon Éméric David, les dieux réels du paganisme étaient les éléments et les astres; ils étaient représentés par des dieux fictifs, objets d'un culte symbolique, personnages supposés qui tenaient la place des dieux réels. De l'étude des attributs de ces dieux réels, il en déduit les dogmes fondamentaux d'une religion, qui se serait maintenue intégralement pendant deux mille cinq cents ans. Ce système, que nous réduisons ici à sa plus simple et à sa plus courte expression, Éméric David n'a pu le donner comme nouveau, mais il se flattait de se l'être rendu propre, en l'agrandissant, et en le prouvant mieux qu'on n'avait fait avant lui. Il y avait une foi implicite, et il se félicitait d'avoir réussi dans la recherche d'un problème qu'avaient en vain

cherché à résoudre tant de grands esprits, tant d'hommes doués de la plus vaste et de la plus profonde érudition.

Il exposa ses idées à ce sujet dans un ouvrage intitulé : *Introduction à l'étude de la Mythologie, ou Essai sur l'esprit de la religion grecque*. Puis, il les développa, et en fit l'application au culte de Jupiter, de Neptune, de Vulcain, dans des ouvrages qui ont été successivement publiés. C'est dans la même intention, et sous l'empire des mêmes opinions, qu'il a écrit les mémoires, encore inédits, sur la statue d'Apollon Sauroctone, et sur cette belle statue, trouvée dans l'île de Milo, qui, suivant lui, n'est point une Vénus, mais une nymphe, et l'île de *Melos* personnifiée.

Le poids des années n'avait pas le pouvoir d'arrêter l'ardeur d'Éméric David, pour accumuler les preuves d'un système qu'il savait soulever bien des doutes. Agé de près de quatre-vingt-quatre ans, il avait, pour suppléer à la faiblesse de son organe, fait terminer par un de ses confrères, dans une de nos séances, la lecture d'un long mémoire sur les Centaures, et il suivait des gestes et du regard, avec tant de vivacité, le développement de ses idées, que nous avions l'espoir de le voir encore longtemps siéger parmi nous. Quatre jours après cette séance, une voix habituée à parler dignement des arts, et de ceux qui les cultivent, faisait entendre sur sa tombe les regrets de l'Académie. Nous le perdîmes le 2 avril 1839.

Comme presque tous ses contemporains, Éméric David fut dans sa jeunesse assailli par l'orage et battu par la tempête ; et cependant, durant le cours de sa longue carrière, il fut heureux. L'adversité qui, dans les caractères énergiques, élève et agrandit les forces de l'âme, ne l'empêcha jamais de se livrer aux jouissances d'une étude assortie aux besoins de son imagination et à la nature de son génie, et il conserva jusqu'à la fin la faculté d'y prouver ses progrès par de remarquables ouvrages,

Il fut heureux par les soins et la tendresse d'une famille qui savait apprécier en lui les qualités du cœur et les lumières de l'esprit; heureux encore par les marques éclatantes d'estime et de confiance qu'il a reçues de ses concitoyens et des habitants de sa ville natale, qui ont placé son portrait dans la salle de leur Conseil. L'Institut doit à la munificence de la piété filiale, et à l'habile ciseau d'un de ses membres, de posséder un marbre qui lui retrace fidèlement les traits fins et spirituels de cet académicien. Il avait été nommé de l'Ordre de la Réunion, sous l'Empire; et chevalier de la Légion d'honneur, au commencement de la Restauration. Il a été remplacé, dans le sein de l'Académie, par M. Berger de Xivrey.

HISTOIRE

DE LA SCULPTURE ANCIENNE.

ESSAI

SUR

LE CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE

DES SCULPTEURS GRECS

LES PLUS CÉLÈBRES[1].

Je me propose de rappeler dans ce mémoire quels furent les grands maîtres grecs qui portèrent la sculpture à la plus haute perfection, et surent l'y maintenir. Je ferai en sorte de fixer les différentes époques où vécurent ces habiles artistes, et de rappeler les principes qu'ils se transmirent *comme de main en main*[2]. Comment prononcer les noms de Phidias, de Myron, de Scopas, de Lysippe, de Praxitèle, sans demander s'il existe encore quelqu'un des chefs-d'œuvre de ces hommes célèbres, ou s'il est du moins parvenu jusqu'à nous quelques belles copies de leurs ouvrages? Je rapporterai ce que les antiquaires ont écrit, à ce sujet, de plus probable. Persuadé que les anciens nous ont transmis dans des fables un grand nombre de faits relatifs à l'histoire et à la théorie des sciences et des arts, je voudrais remonter d'abord à Prométhée, à Vulcain, de qui les mythes, évidemment mêlés d'allégories, me paraissent renfermer les principes les plus im-

[1] Cet ouvrage a été publié en 1806, et réimprimé en 1807. En le publiant aujourd'hui pour la troisième fois, j'ai cherché à l'améliorer par quelques corrections et de nombreuses additions. J'ai aussi fait remarquer, par des notes additionnelles, que plusieurs statues dont je parle, et qui se voyaient dans notre Musée en 1806, ne s'y trouvent plus.

[2] Pausan., lib. VI, cap. III.

portants de l'art statuaire; mais je me bornerai, quant à présent, à ce qui est purement historique.

Je n'ai pas suivi l'ordre chronologique de Pline : mon objet, au contraire, a été de relever les nombreuses méprises, où des renseignements apparemment équivoques ont entraîné ce savant écrivain. Il suivrait de sa chronologie, que l'art aurait éprouvé, chez les Anciens, des révolutions semblables à celles qui l'ont conduit plusieurs fois, chez les Modernes, du médiocre au bien, du sublime au médiocre, et cette opinion ne serait pas seulement inexacte: elle pourrait encore devenir pernicieuse. En assignant à chaque artiste son époque, nous verrons avec satisfaction l'art grec s'élever jusqu'à une beauté achevée par une marche toujours progressive, se soutenir pendant plusieurs siècles dans une étonnante perfection, décliner ensuite lentement, et enfin se corrompre par la puissance des circonstances politiques qui dominaient la Grèce, sans perdre totalement sa grandeur. Son état successif est semblable à celui d'un homme sage, dont la vigueur est, à tous les âges, un produit de sa raison autant qu'un don de la nature. La différence entre les Anciens et les Modernes est venue, à ce qu'il me semble, de ce que chez les premiers les artistes s'étaient formé des règles qu'ils se transmettaient fidèlement dans les écoles, et dont le goût général de la nation protégeait le maintien ; tandis que chez les Modernes chaque artiste n'a eu de lois que ses propres inclinations, ou bien a cédé inconsidérément à l'influence usurpée de quelques génies dominateurs. C'est cette vérité importante que j'ai voulu mettre en évidence[1].

Dibutade de Sicyone et Dédale l'Athénien commencent la longue série des artistes connus, qui se transmirent ces règles précieuses de l'art, qu'on disait avoir été enseignées par les dieux.

Personne n'ignore l'histoire de la fille de Dibutade. On sait que le père de cette fille ingénieuse, appliquant de l'argile dans

[1] Le présent *Essai* n'est que l'esquisse d'un travail plus étendu.

un profil qu'elle avait tracé sur l'ombre de son amant, modela un médaillon. Telle fut chez les Grecs, suivant une heureuse tradition, l'origine de la *plastique*, ou de l'art de modeler [1]. Pline donne ce récit comme un fait certain [2]. Si on le regardait comme une fable, cette fable serait encore plus instructive que la réalité. La plastique, invention d'une amante, n'ayant dû chercher dans son premier essai que la représentation fidèle d'un objet aimé, une semblable fiction signifierait évidemment que le premier mérite de l'art de modeler, et, par conséquent, de l'art statuaire, consiste dans une imitation vive et parlante de la nature.

Les prodiges mêlés à l'histoire de Dédale ont porté quelques écrivains modernes à regarder cet artiste comme un personnage fabuleux. Les Anciens ne paraissent pas avoir douté de son existence. Dédale était fils d'Eupalamus, petit-fils de Métion, et arrière-petit-fils d'Érechthée, roi d'Athènes [3]. Il naquit, suivant les calculs d'un savant chronologiste, vers l'an 1400 avant notre ère [4]. Une ancienne épigramme grecque lui donne le titre de *héros* [5]. Il était regardé comme le premier qui eût osé séparer les jambes des statues en ronde-bosse. Pausanias dit que ses ouvrages, quoique grossiers, avaient quelque chose de divin [6]. Homère fait le plus bel éloge d'un bas-relief de sa composition, qui représentait un chœur de danses, en disant que Vulcain

[1] Athénagoras suppose que Dibutade était plus ancien que Dédale (*Legat. pro Christ.*, p. 60, éd. de 1706). Je me conforme à cette tradition, par la raison que, si le médaillon de Dibutade eût été fait après les ouvrages de Dédale, il n'aurait plus rien offert de remarquable.

[2] Plin., lib. XXXV, cap. XLIII, éd. de Hard.—Le médaillon, que l'on regardait comme l'ouvrage de Dibutade, fut conservé, à Corinthe, jusqu'à la prise de cette ville par Mummius.

[3] Platon, Diodore de Sicile et Plutarque le disent fils de Métion, et petit-fils d'Érechthée. Je me conforme à l'opinion d'Apollodore, de Servius, de Lactance, etc., adoptée par M. Larcher, *Histoire d'Hérod.*, Chronol., t. VII, p. 342 et 544.

[4] M. Larcher, *ibid.*

[5] *Antholog. græc.*, lib. IV, tit. VI.

[6] Pausan., lib. II, cap. IV.

l'avait imité sur le bouclier d'Achille [1]. Suivant Diodore de Sicile, ce fut l'admiration qu'inspirèrent ses ouvrages, qui lui fit attribuer des aventures fabuleuses [2]. On dit de lui, comme de Prométhée, que Minerve avait daigné l'instruire [3]. Ses statues respiraient, elles marchaient; il fallait les enchaîner; sans cette précaution, elles quittaient leur base et prenaient la fuite [4]. Il éleva, par reconnaissance, une statue à Hercule, qui avait honoré d'une sépulture son fils Icare : « Cette statue, dit Apollodore, ressemblait parfaitement au héros; Hercule qui l'aperçut durant la nuit, lui lança une pierre, la prenant pour un être vivant [5]. » Ces fables, ou plutôt ces exagérations, sont une nouvelle preuve de l'esprit qui dirigeait les artistes dans les premiers temps. Cet esprit ne changea point : les Grecs s'exprimaient encore à peu près dans les mêmes termes, en parlant des ouvrages de Scopas, de Lysippe et de Praxitèle; ils en admiraient la grâce, la noblesse, la grandeur; mais ils accordaient encore de plus grands éloges à la vérité de l'imitation; ils croyaient rendre à un statuaire l'hommage le plus accompli, l'élever en quelque sorte au rang des dieux, en disant qu'il avait réellement animé l'airain ou le marbre.

Plusieurs artistes contemporains de Dédale, moins célèbres que lui, ne furent peut-être pas moins habiles. Les habitants de l'île de Délos consacrèrent, à cette époque reculée, une statue à Apollon, qui était l'ouvrage d'un de leurs concitoyens. Le dieu tenait son arc dans la main droite; de l'autre, il portait les trois Grâces, représentées, la première avec une lyre, la seconde avec des flûtes, et celle du milieu avec un chalumeau qu'elle approchait de sa bouche [6].

[1] *Iliad.*, lib. XVIII, vers. 590, seqq. — Lucian., *De salt.*, cap. XIII. — Pausan., lib. IX, cap. XL. — Callist., *in Stat. Cupid.* — Philostr., *Praxit. Icon. in Pyr.*

[2] Diodor. Sicul., lib. IV, cap. LXXVI.

[3] Hygin., fab. XXXIX.

[4] Diodor. Sicul., *loc. cit.* — Plat., *in Men.* — Lucian., *in Philops.*, cap. XIX. — Hesych., voc.

[5] Apollod., lib. II, cap. VI, sect. III, § IV.

[6] Plutarch., *De music.*, Op., t. II, p. 1136.

Smilis d'Égine, de qui la Junon était révérée dans le temple d'Argos, vivait à la même époque [1].

Dédale eut pour élève Endœus d'Athènes [2]. On attribuait à cet artiste trois statues de Minerve. L'une de ces figures existait encore dans le temple d'Érythrès, au temps de Pausanias. Elle était en bois et très-grande ; elle représentait Minerve *Poliade* (ou *protectrice de la ville*). La déesse était assise sur un trône ; elle tenait une quenouille des deux mains, et portait sur la tête un emblème du pôle céleste [3]. Endœus avait placé, aux avenues du temple, des statues en pierre, représentant les Saisons et les Grâces [4]. Une autre de ces figures de Minerve était conservée dans la citadelle d'Athènes [5]. La troisieme était celle de Minerve *Aléa* ; elle était toute d'ivoire. Auguste l'enleva de la ville de Tégée, et la plaça dans le *forum* qu'il fit construire à Rome [6].

Vers le temps du siége de Troie, vivaient Icmalius, qu'Homère a voulu sans doute honorer, en disant qu'il avait façonné le fauteuil arrondi, entièrement en ivoire et en argent, sur lequel s'asseyait Pénélope [7] ; Épéus, dont Platon et Pausanias avaient vu des ouvrages [8] ; Alexanor, fils de Machaon, à qui les habitants de Titane dédièrent une statue [9], et d'autres artistes, que les héros grecs, après la destruction de Troie, employèrent à élever des monuments qui devaient perpétuer le souvenir de leur victoire.

On peut croire que Rhœcus, natif de Samos, florissait vers la 1re olympiade [10], car Téléclès son fils, et Théodore, que Pausanias et Hérodote disent fils de Téléclès [11], vivaient l'un et l'autre,

[1] Pausan., lib. VII, cap. IV.
[2] Pausan., lib. I, cap. XXVI. — Athenag., *Legat. pro Christ.*, p. 61.
[3] Pausan., lib. VII, cap. V.
[4] Id., *ibid.*
[5] Id., lib. I, cap. XXVI.
[6] Id., lib. VIII, cap. XLVI.
[7] *Odyss.*, lib. XIX, vers. 56, 57.
[8] Plat., *Ion.* — Pausan., lib. II, cap. XIX.
[9] Id., lib. II, cap. II.
[10] L'an 776 av. J.-C.
[11] Herodot., lib. III, cap. XLI. — Pausan., lib. VIII, cap. XIV.

longtemps avant que les Bacchiades fussent chassés de Corinthe [1], et l'expulsion de cette famille se rapporte à la seconde année de la xxixe olympiade (ou à l'an 663 avant notre ère). Ce fut dans le même temps, c'est-à dire vers la 1re olympiade, qu'un artiste, dont les Anciens ne nous ont pas transmis le nom, sculpta le coffre qui fut ensuite consacré par les Cypsélides dans le temple de Junon à Olympie [2]. Ce coffre précieux était de bois de cèdre; il était orné, sur toutes les faces, de bas-reliefs représentant l'histoire des dieux et des héros grecs; plusieurs de ces bas-reliefs étaient en or et en ivoire, et appliqués sur le bois; les autres étaient sculptés sur le bois même.

Gitiadas de Lacédémone exécuta, dans sa patrie, des statues, des bas-reliefs et des trépieds de bronze. Cet artiste n'était pas seulement statuaire : il était architecte, il était poëte; il avait composé des cantiques sur des airs doriens, et, entre autres, un hymne en l'honneur de Minerve. Il florissait pendant la première guerre de Messénie; plusieurs de ses ouvrages furent exécutés, immédiatement après la prise d'Ithome, qui eut lieu la deuxième année de la xive olympiade [3].

Théodore de Samos, qu'on dit le second de ce nom, fils de Téléclès, était regardé comme l'inventeur d'un art qui a été mis rarement en pratique, celui de faire des ouvrages de sculpture en fer fondu [4]. Cet artiste était orfévre, architecte et graveur en pierres fines. C'est lui qui avait gravé l'émeraude que Polycrate, tyran de Samos, jeta dans la mer, et qu'il eut, dit-on, le chagrin de retrouver dans le corps d'un poisson [5]. Il doit être placé entre la xve et la xxiie olympiade [6].

[1] Plin., lib. xxxv, cap. lxiii.

[2] Pausan., lib. v, cap. xvii, xviii, xix.—Fréret, *Acad. des Belles-Lettres*, t. VII, p. 295.

[3] Pausan., lib. iii, cap. xvii, xviii, et lib. iv, cap. xiv.

[4] Pausan., lib. iii, cap. xii.

[5] Herodot., lib. iii, cap. xli, xlii.—Pausan., lib. viii, cap. xiv.—Plin., lib. xxxvii, cap. ii et iv.

[6] Je fonde mon opinion : 1° sur le témoignage de Pline, qui dit que Théodore de Samos florissait, longtemps avant que les Bacchiades eussent

Vers la XXXVIIIe, vivait Malas de Chio [1]. Il eut pour fils Micciade, qui fut père d'Anthermus; celui-ci eut deux fils, Bupalus et Anthermus, que Suidas nomme *Athénis*. On compte ainsi dans cette famille quatre générations de sculpteurs illustres [2].

Dipœnus et Scyllis [3], qui florissaient vers la Le olympiade (l'an 580 avant notre ère), acquirent autant de renommée par le mérite de leurs élèves, que par leurs propres ouvrages. Ils formèrent Léarque de Rhège, Émilus d'Égine, Théoclès fils d'Hégylus, Dontas, Doryclidas et son frère Médon, tous de Lacédémone, et, entre autres, Tectéus et Angélion, qui furent les maîtres de Callon d'Égine [4].

Émilus, Théoclès, Médon, Doryclidas, s'illustrèrent par des statues en ivoire et en or, représentant Jupiter, Junon, Thémis, les Saisons, Minerve, que l'on conservait toutes à Élis, dans le temple de Junon [5]. Ces figures, d'un style *simple et roide* [6], mais remarquables par leur richesse, doivent être classées vers la LIVe olympiade.

Bathyclès de Magnésie se rendit célèbre par le trône d'Apollon qu'il éleva dans le temple d'Amyclés. Ce monument, sur lequel il plaça une ancienne statue colossale du fils de Latone, était soutenu par des figures représentant les Saisons et les Grâces, et

été chassés de Corinthe (lib. XXXV, cap. XLIII) ; 2° sur le sentiment d'Eusèbe, qui place ce dernier événement à la première année de la XXXe olympiade (*Chronic.*, lib. poster., p. 121), et sur celui de Larcher, qui le porte à la deuxième année de la XXIXe (*Hist. d'Hérodote*, Chronol., t. VII, p. 527). Ce savant place Théodore de Samos à la XXIIe. *Ibid.*, p. 601.

[1] M. Heyne, *Des époques de l'art;* Rec. de pièces intéressantes, publiées par M. Jansen, t. III, p. 88.

[2] Plin., lib. XXXVI, cap. IV. — Suid., voc. Ἱππῶναξ. Quelques éditions de Pline, et notamment celle de Brotier, portent, d'après l'*editio princeps : Achermus* au lieu de *Anthermus*.

[3] Plin., lib. XXXVI, cap. IV.

[4] Pausan., lib. II, cap. XXXII; lib. III, cap. XVII; lib. V, cap. XVII; lib. VI, cap. XIX.

[5] Pausan., lib. V, cap. XVII.

[6] Id., *ibid.*

orné de bas-reliefs où l'on voyait l'histoire des dieux presque entière ; il était accompagné de différentes statues, toutes faites par Bathyclès [1]. Crésus fournit aux Lacédémoniens l'or nécessaire pour le décorer. Il fut élevé vers la LV[e] olympiade [2].

Bupalus et Anthermus, natifs de Chio, arrière-petits-fils de Malas, vivaient dans la LX[e]. Ces deux frères, ayant exécuté divers ouvrages, à Délos, osèrent y graver cette inscription : *Les fils d'Anthermus te rendront célèbre, ô Chio, autant et plus que tes vignes.* Ils se permirent aussi de modeler un portrait du poëte Hipponax qui était d'une extrême laideur, et de l'exposer à la risée du public. Le poëte indigné se vengea par des vers satiriques qui portèrent la douleur dans le cœur de ces artistes orgueilleux [3]. On voyait à Rome plusieurs de leurs ouvrages dans des temples élevés par Auguste [4] ; on y a découvert, de nos jours, un piédestal portant cette inscription : *Bupalus la faisait* [5].

Élève de Tectéus et d'Angélion, Callon d'Égine doit être placé vers la LXV[e] olympiade, ainsi qu'Hégésias, son contemporain. Ils n'étaient exempts ni l'un ni l'autre de la sécheresse des an-

[1] Pausan, lib. III, cap. XVIII.

[2] Herodot., lib. I, cap. LXIX. — Pausan, lib. III, cap. X. — Diog. Laert., *Vit. Thales*, cap. I, segm. 28, 29. — Fréret, *Académie des Belles-Lettres*, t. VII, p. 596, 598. — Les Lacédémoniens, voulant témoigner à Crésus leur reconnaissance pour les dons qu'ils en avaient reçus, lui firent présent d'un cratère de bronze, qui était un objet d'un grand prix. Ce cratère contenait trois cents amphores ; il était orné extérieurement, et jusqu'au bord, d'un grand nombre de figures d'animaux en relief. Il fut déposé, peu de temps après, à Samos, dans le temple de Junon. — Herodot., lib. I, cap. LXX.

[3] Horat., *Epod.*, od. VI. — Plin. lib. XXXVI, cap. IV. — *Anthol græc.*, lib. III, cap. XXV, n° 25.

[4] Plin., lib. XXXVI, cap. IV.

[5] Ce piédestal a été trouvé dans la même fouille, que la Vénus accroupie sortant du bain. On en voit une copie au Musée Napoléon, servant de support à cette même statue de Vénus. Mais le style de cette figure ne permet pas de croire qu'elle soit d'un temps aussi reculé. — M. Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. I, tav. X. — Id., *Notice des statues antiques du Musée Napoléon*, n° 54.

ciens maîtres. Ces deux statuaires sont les premiers dont Quintilien ait fait mention [1] : cela vient apparemment de ce que, malgré la dureté et le style étrusque qu'il leur reproche, il les jugeait supérieurs à leurs prédécesseurs. Callon était auteur d'une Minerve Sthéniade en bois, que l'on conservait dans la citadelle de Trézène [2].

Hégésias exécuta des statues de bronze de Castor et de Pollux, qui furent transportées à Rome, et placées devant le temple de Jupiter Tonnant [3].

Daméas de Crotone mérite une attention particulière. Il y a lieu de croire que la statue de Milon, son compatriote, qu'il exécuta au plus tard vers la LXVIIe olympiade, était une de ces statues *iconiques* ou *statues-portraits*, qui devaient offrir, dans chacune de leurs parties, *une image parfaitement ressemblante du corps des athlètes* [4]. Milon avait remporté six fois, à cette époque, le prix de la lutte [5]. L'usage d'élever des statues iconiques aux athlètes couronnés trois fois, que Pline

[1] Quintil., lib. x, cap. xii.

[2] Pausan., lib. ii, cap. xxxii. — Pline, en plaçant ce maître à la LXXXVIIe olympiade (lib. xxxiv, cap. xix), a brouillé les époques et obscurci l'histoire des progrès de l'art.

[3] Plin., lib. xxxiv, cap. xix, § xvi, éd. de Hard. — D'Hancarville avait apparemment oublié que cet artiste était *dur et presque Toscan* ; et, en outre, que ces statues de Castor et de Pollux étaient en bronze, lorsqu'il a cru les retrouver dans les groupes de Montecavallo. Poinsinet, dans ses *Notes* sur Pline, a confondu Hégésias avec Agathias, auteur de la statue appelée le *Gladiateur combattant* ; et, d'un autre côté, renversant le texte de Pline, il a attribué les statues de Castor et de Pollux à Hégias, qui exécuta une statue de Pyrrus deux cents ans plus tard. Hardouin a rétabli le texte de Pline, et il s'est, par là, trouvé d'accord avec Quintilien.

[4] Plin., lib. xxxiv, cap. ix.

[5] Diod. Sic., lib. xii, cap. ix. — Corsini, induit en erreur, avait pensé que Milon commandait l'armée des Crotoniates contre les habitants de Sybaris, dans la LXXXIIIe olympiade (*Dissert. Agonist.*, p. 134). M. Larcher a rétabli le fait (*Hist. d'Hérodote*, liv. v, § xliv, not. 88 et 90, t. IV, p. 221, 222). Milon commandait cette armée vers la troisième année de la LXVIIe olympiade. Objet de l'admiration de ses concitoyens, à cause de ses nombreuses victoires olympiques, il marchait à la tête des troupes, armé d'une massue, et couvert d'une peau de lion. — Diod. Sic., *loc. cit.*

donne comme très-ancien, dut nécessairement précéder les chefs-d'œuvre de Phidias et les règles de proportions perfectionnées par Pythagore de Rhège et par Polyclète; mais, d'un autre côté, on ne saurait le faire remonter au delà du temps où vivaient les élèves de Dipœnus et de Scyllis. La statue de Milon était de bronze; cet athlète la porta sur ses épaules, pour la placer au lieu qu'elle devait occuper, dans le bois appelé l'*Altis*, consacré à Jupiter, auprès d'Olympie [1].

Aristoclès de Cydon exécuta un groupe, qui représentait Hercule combattant contre une amazone à laquelle il voulait enlever un baudrier; le héros était à pied, l'amazone à cheval. Ce groupe fut sculpté, avant que la ville de Zancle eût pris le nom de Messine, c'est-à-dire avant la LXXIe olympiade [2].

Cet exposé rapide suffira pour rappeler combien la sculpture avait déjà produit de grands ouvrages, avant l'invasion des Perses, dans les siècles de Pythagore, de Sapho, de Solon, d'Alcée, d'Archiloque, et même dans les temps héroïques.

A l'époque mémorable marquée par les victoires de Marathon et de Salamine, et par les conquêtes de Cimon, les arts firent des progrès éclatants et rapides. Un grand nombre d'habiles maîtres se succédèrent de très-près dans l'espace de quarante ou cinquante années, et la plupart furent contemporains. Cette période s'étend de la LXXIIe olympiade à la LXXXIVe, c'est-à-dire de l'an 492 à l'an 441 environ avant notre ère.

Il paraît que c'est au talent de Canachus, natif de Sicyone, qu'il faut attribuer en grande partie les progrès de ces cinquante années, époque intéressante qui sépare la première école d'Égine d'avec l'école de Phidias. L'âge moyen de Canachus doit être fixé

[1] Pausan, lib. VI, cap. XIV.

[2] Pausanias a placé le changement de nom de la ville de Zancle à la XXXe olympiade; Scaliger et Corsini (*Fast. Attic.*, t. III, p. 46), à la XXIXe. D'Hancarville les a suivis, afin de reculer l'époque d'Aristoclès. — M. Larcher a démontré, avec son exactitude et sa clarté ordinaires, que la nouvelle dénomination de la ville de Zancle doit être placée dans la LXXIe (*Histoire d'Hérodote*, liv. VII, § CLXIV, not. 262, t. V, p. 382 et suiv.).

vers la LXVIIe olympiade. Ce maître ne fut pas entièrement exempt de la sécheresse de ses prédécesseurs; *il ne s'approcha pas assez de la vérité*, dit Cicéron[1]; mais si nous en jugeons par le parallèle que cet habile connaisseur établit entre Caton l'Ancien et lui, on admirait dans ses sculptures un caractère grave, mâle, original, et quelque chose de grand et de divin qui le distinguait d'avec tous les statuaires des anciennes écoles[2]. Il suffirait de ce rapprochement entre Canachus et Caton l'Ancien, pour montrer à quelle époque florissait Canachus[3]. Ses princi-

[1] « Duriora et Tuscanicis proxima Callon atque Hegesias ; jam minus rigida Calamis; molliora adhuc supra dictis Myron fecit. » (Quintil., lib. XII, cap. X.) — « Quis non intelligit Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem? Calamidis dura illa quidem ; sed tamen molliora quam Canachi. » (Cic., *De clar. orat.*, cap. XVIII, § LXX.)

[2] « Nec ossa solum, sed etiam sanguinem..... antiquior est hujus sermo, et quædam horridiora verba..... et adde numeros ut aptior sit oratio. » (Cic., *De clar. orat.*, cap. XVII.)

[3] Le temps où vivait Canachus semble pouvoir être fixé par différentes preuves. Premièrement, Cicéron dit d'une manière très-claire (paulo supra, not. 1) que Myron était moins ancien que Calamis, et Calamis moins ancien que Canachus. Or, Calamis vivait dans la LXXXIe et dans la LXXVIIe olympiade; il faut, par conséquent, faire remonter Canachus au-dessus de cette époque. Secondement, il résulte du témoignage de Cicéron, en le rapprochant de celui de Quintilien, déjà cité, que Canachus était contemporain de Callon d'Égine; ce dernier était élève de Tectéus et d'Angélion, élèves eux-mêmes de Dipœnus et de Scyllis, et ces artistes vivaient dans la L^e olympiade. Troisièmement, Aristoclès, frère de Canachus, eut pour élève Synnoon ; Synnoon eut pour élève son fils Ptolichus ou Polyclès; ce dernier fit la statue de Théognète d'Égine, qui remporta le prix de la lutte des enfants (Pausan., lib. VI, cap. IX). Nous ne savons point en quelle année Théognète fut couronné; mais nous voyons, dans Pindare (*Pyth.* VIII, vers. 48, 49, 50, et Schol., ibid., ad vers. 48), que ce Théognète était oncle d'Aristomène, qui remporta le prix de la lutte des hommes, aux jeux pythiens, dans la LXXXIIIe olympiade. Aristomène fut célébré par Pindare, qui mourut la quatrième année de cette même olympiade (M. Larcher, *Hist. d'Hérodote*, t. VII, Chronol., p. 657, 658). Canachus était, par conséquent, antérieur à la LXXXIIIe olympiade, au moins de deux générations. Quatrièmement, enfin, Canachus, de qui le style était *sec et carré*, ne pouvait pas être postérieur à l'époque brillante de Phidias, de Polyclète le Sicyonien, de Naucydès et d'Alcamènes,

paux ouvrages furent une statue colossale d'Apollon Isménien, en bois de cèdre, qu'on voyait près de la ville de Thèbes; un colosse représentant Apollon Didyméen, adoré à Milet, et la statue de Vénus Uranie, colosse en ivoire et en or, placé dans le temple de cette déesse à Sicyone, figures célèbres, qui subsistaient encore au temps de Pausanias [1].

Aristoclès, frère de Canachus, statuaire ainsi que lui, et presque aussi habile, dit Pausanias, fonda une école où des maîtres se succédèrent sans interruption, au nombre de sept. Ce furent Synnoon et son fils Ptolichus, trois autres dont les noms ne nous ont pas été conservés, et ensuite Sostrate, qui transmit son art à son fils Pantias [2].

Ptolichus sculpta la statue de Théognète, qui remporta le prix de la lutte des enfants, vraisemblement vers la LXXVIe olympiade.

Glaucias d'Égine exécuta le char et la statue de bronze, que Gélon, tyran de Géla, et ensuite de Syracuse, vainqueur à la course des chars dans la LXXIIIe olympiade, fit placer dans l'Altis comme un monument de sa victoire [3]. Il sculpta ensuite la statue de Théagène de Thase, vainqueur au pugilat dans la LXXVe olympiade [4], et celle de Philon de Corcyre, deux fois vainqueur au combat du ceste, de laquelle l'inscription fut composée par Simonides, mort la première année de la LXXVIIIe [5].

et il faudrait le croire postérieur à cette époque, si on le supposait élève d'un élève de Naucydès. Il paraît, d'après cela, que Pline a fait une erreur en le plaçant à la XCV^e^ olympiade : Winckelmann, Heyne et d'autres savants ont suivi Pline (conf. Plin., lib. XXXIV, cap. XIX).

[1] Pausan., lib. II, cap. X. — Cette statue, qui était en bronze, avait apparemment échappé au ravage de la ville de Milet, qui eut lieu la troisième année de la LXXIe olympiade.

[2] Id., lib. VI, cap. IX.

[3] Herodot., lib. VII, cap. CLIV, CLV, CLVI. — Dionys. Halicarn., *Antiq. rom.*, lib. VII, cap. I. — Pausan., lib. VI, cap. IX. — Corsini, *Fast. Attic.*, t. III, p. 153. — J'ai ici l'avantage de me trouver d'accord avec M. Ottfried Müller, *Æginet.*, p. 103 (1830).

[4] Pausan., lib. VI, cap. VI et XI.

[5] Id., *ibid.*, cap. IX.

Anaxagoras d'Égine fut auteur de la statue de Jupiter, que les peuples grecs, vainqueurs à Platée, élevèrent à Olympie, après cette journée mémorable [1]; ce qui appartient à la première année de la LXXVe olympiade.

Simon d'Égine, Dionysius et Glaucus d'Argos, vivaient dans la LXXVIe olympiade. Le premier avait sculpté des chevaux de bronze, un chien, un archer; Glaucus, une Vesta, un Neptune, une Amphitrite; Dionysius, un Bacchus, un Orphée, un Jupiter, une statue d'Homère, une statue d'Hésiode. Néron fit enlever d'Olympie plusieurs de ces statues, et les fit transporter à Rome [2].

Ménechme et Soïdas ne furent guère moins anciens, dit Pausanias, que Canachus et que Callon d'Égine. Ils exécutèrent ensemble une statue de Diane *Laphria*, en ivoire et en or, pour la ville de Patræ [3]. Ménechme composa un traité sur son art [4].

A l'époque où nous sommes parvenus, se présentent en foule des hommes célèbres, qui nous montrent dans toute sa gloire l'école qui précéda Phidias; tous plus âgés que ce grand maître, tous ses contemporains dans une partie de leur vie, ils semblent tous rendre hommage, par les défauts plus ou moins sensibles de l'école précédente, dont ils n'étaient pas entièrement exempts, à l'excellence des perfectionnements qu'opéra son génie.

Hippias, déjà connu à la LXVIIe ou à la LXVIIIe olympiade, par la statue de Duris de Samos, qui remporta le prix du pugi-

[1] Pausan., lib. V, cap. XXIII.

[2] Id., *ibid.*, cap. XXVI et XXVII. — Ces trois artistes étaient contemporains de Gélon et d'Hiéron. Dionysius et Glaucus firent la plupart des ouvrages dont nous parlons, pour Smicytus, tuteur des enfants d'Anaxilas, tyran de Rhége; Anaxilas mourut la première année de la LXXVIe olympiade. (Herodot., lib VII, cap. CLXX. — M. Larcher, *ibid.*, not. 262, t. V, p. 382 et suiv. — Diodor. Sic., lib. XI, cap. XLVIII. — Macrob., *Saturn.*, lib. I, cap. XI.)

[3] Pausan., lib. VII, cap. XVIII. — Il suit de ce passage de Pausanias, que Canachus et Callon d'Égine étaient contemporains.

[4] Id., *ibid.*

lat des enfants, l'année où les Samiens furent chassés de leur île [1], pouvait vivre encore vers la LXXVIe.

Agéladas, natif d'Argos [2], éleva le monument consacré, à Olympie, à l'occasion de la victoire remportée par Cléosthène d'Épidamne, en la LXXVIe olympiade. C'était un char de bronze attelé de quatre chevaux; Cléosthène et son écuyer étaient sur le char [3]. Vers la fin de sa carrière, ce maître exécuta la statue de Jupiter Ithomate, placée dans la forteresse d'Ithome, pendant la troisième guerre de Messénie. Cette statue fut consacrée, lorsque déjà les Messéniens possédaient la ville de Naupacte [4]. Or, les Athéniens ne leur ayant cédé cette ville qu'après l'expédition de Cimon dans la Messénie [5], fait qui eut lieu la quatrième année de la LXXIXe olympiade [6], tandis que, d'un autre côté, les Messéniens abandonnèrent Ithome, la première année de la LXXXIe [7], il suit de là que cette statue de Jupiter fut exécutée dans la LXXXe olympiade. Winckelmann croyait pouvoir attribuer à Agéladas une statue colossale, représentant une Muse, que l'on voit, à Rome, au palais Barberin [8].

[1] Pausan., lib. VI, cap. XIII. — Herodot., lib. III, cap. CXXXIX, CXLIX. — Larcher, *ibid.*, not. 256, 264. — Cette statue fut élevée, l'année où les Samiens rentrèrent dans leur île, sous la conduite d'Anaxagoras de Milet, et celui-ci fut tué dans la Thrace, la troisième année de la LXXe olympiade (Larcher, *Canon chron.*). Elle appartient, par conséquent, à la LXIXe ou à la LXXe olympiade.

[2] Pausan., lib. VIII, cap. XLII.

[3] Id., lib. VI, cap. X. — Agéladas avait exécuté auparavant la statue de Timasithée de Delphes, qui avait remporté trois fois le prix du pancrace aux jeux olympiques. Cet athlète fut mis à mort à Athènes, avec d'autres partisans de l'archonte Isagoras; la première année de la LXVIIIe olympiade (Pausan., lib. VI, cap. VIII. — Herodot., lib. V, cap. LXXII. — Corsin., *Fast. Attic.*, t. III, p. 130). Pline a été évidemment induit en erreur, lorsqu'il a placé Agéladas à la LXXXVIIe olympiade (Plin., lib. XXXIV, cap. XIX).

[4] Pausan., lib. IV, cap. XXXIII.

[5] Id., lib. I, cap. XXIX; lib. IV, cap. XXIV.

[6] Larcher, *Can. chron.*

[7] Diodor. Sic., lib. XI, cap. LXIV.

[8] *Hist. de l'Art*, liv. VI, ch I. — *Anthol. gr.*, lib. IV, cap. XII.

Téléphane, Phocéen de naissance, qu'on assimilait à Pythagore de Rhége et à Myron [1], florissait dans la LXXIIIe et la LXXVIIIe olympiade.

Pline distingue trois statuaires nommés Pythagore, qui, dans son opinion, furent à peu près contemporains [2]. Il paraît n'y en avoir eu que deux. Le premier était natif de Samos; on voyait plusieurs de ses ouvrages, à Rome, dans le temple de la Fortune [3]. Le second était le célèbre Pythagore de Rhége; celui-ci exécuta la statue d'Astylus, vainqueur au stade pour la troisième fois en la LXXVe olympiade; celle de l'athlète Léontiscus [4] et celle d'Euthyme de Locres, qui, dans la LXXVIIe olympiade, remporta pour la troisième fois le prix du pugilat [5] Cette statue, vraisemblablement *iconique*, était, suivant le témoignage de Pausanias, un ouvrage admirable. Pythagore, *aussi habile*, dit le voyageur grec, *qu'aucun de ceux qui ont existé* [6], fit faire de grands progrès à l'art. Il était regardé comme un des inventeurs de ce beau système de proportions, qui fut ensuite perfectionné par Polyclète [7]. C'est lui qui exécuta la statue mentionnée par Pline, représentant un homme blessé à la jambe et boiteux, dont les spectateurs émus croyaient ressentir la douleur [8]. Il y a lieu de croire que cette figure était un Philoctète.

[1] Plin., lib. XXXIV, cap. XIX.

[2] Id., *ibid.*, § IV et V, éd. de Hard.

[3] Diogène fait mention de ce Pythagore de Samos, et le fait distinguer d'avec Pythagore de Rhége (lib. VIII, cap. I, seg. 47, *in Pythag.*).

[4] Diodor. Sic., lib. XI, cap. I. — Plin, *loc. cit.* — Corsin, *Fast. Attic.*, t. III, p. 163. — C'est Heyne qui a relevé cette erreur de Pline (*Opus acad.*, t. V, p. 371).

[5] Plin., lib. XXXIV, cap. XIX. — Pausan., lib. VI, cap. VI. — Pythagore de Rhége pouvait vivre encore, ainsi que le dit Pline, dans la LXXXVIIe olympiade; mais cette statue prouve qu'il exerçait déjà son art dans la LXXVIIe.

[6] Pausan, lib. VI, cap. XIV.

[7] Οἱ δὲ καὶ ἄλλον ἀνδριαντοποιὸν Ῥηγῖνον γεγονέναι φασὶ Πυθαγόραν, πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι. (Diogen. Laert., lib. VIII, cap. I, segm. 47, *in Pythag.*).

[8] Pline attribue cette statue à Pythagore de Léontium; mais il dit, en même temps, qu'elle fut faite par le même artiste qui avait exécuté celle

L'image de ce héros, que l'on voit sur une pierre gravée dans les *Monuments inédits* de Winckelmann [1], peut en être une imitation [2].

Mycon, Athénien, peintre et sculpteur, exécuta la statue du pancratiaste Callias, couronné à la LXXVIIe olympiade [3].

Simon d'Égine, Dionysius et Glaucus d'Argos, se partagèrent l'exécution de plus de vingt statues de bronze, consacrées dans l'Altis d'Olympie par Smicythus, tuteur des enfants d'Anaxilas, tyran de Rhége, et par Phormis de Ménale, officier dans les armées de Gélon et d'Hiéron Ier. Dans ce nombre de figures, se voyaient, outre plusieurs divinités, un Orphée, un Homère, un Hésiode, deux chevaux grands comme nature, tenus chacun par un palefrenier [4]. Phormis ayant dû ne consacrer son offrande qu'après la mort de Hiéron, qui avait fait sa fortune, et ce prince étant mort la deuxième année de la LXXVIIIe olympiade [5], c'est de cette époque et de l'olympiade suivante, que doit dater le riche monument dont nous parlons.

Calamis fut à la fois, comme beaucoup de sculpteurs de l'antiquité, orfévre et statuaire. Les vases d'argent, qu'il avait enrichis de bas-reliefs, étaient encore, à Rome et dans les Gaules, au temps de Néron, un objet de luxe pour les grands, un sujet d'émulation pour les artistes [6]. Il se rendit célèbre dans l'art de

de l'athlète Mnaséas de Cyrène, surnommé *le Libyen*. Or, suivant Pausanias (lib. VI, cap. XIII), celle-ci était un ouvrage de Pythagore de Rhége. Il est vraisemblable, d'après cela, que Pline a été induit en erreur. Heyne nie l'existence de Pythagore de Léontium, et donne à Pythagore de Rhége les ouvrages que Pline attribue à cet artiste. Le même Pythagore de Rhége sculpta, à l'occasion de la victoire remportée par Cratisthène de Cyrène, dans la course des chars, un char de bronze, sur lequel était placée la figure de la Victoire à côté de celle du vainqueur (Pausan., lib. VI, cap. XVIII).

[1] *Monum. inéd.*, t. I, fig. 119, et t. II, p. 160.

[2] C'est l'opinion de M. Visconti.

[3] Pausan, lib. VI, cap. VI.

[4] Id., lib. V, cap. XXVI, XXVII.

[5] Larcher, *Canon chronol.*

[6] Plin., lib. XXXIII, cap. LV, lib. XXXIV, cap. XVIII.

modeler des chevaux [1], et il ne le fut pas moins dans l'imitation de la nature humaine. Ce maître paraît avoir connu la plupart des grands principes de la sculpture. Son style, suivant le jugement d'un des critiques anciens les plus éclairés, avait, comme celui de Callimaque, de la grâce et de la légèreté [2]. Lucien admirait, sur le visage de sa Sosandre, un sourire fin et gracieux, joint à l'expression d'une pudeur virginale [3]. Cicéron et Quintilien lui reprochaient seulement d'avoir conservé, dans les détails, un reste de la sécheresse qu'avait eue avant lui Canachus [4]. Il exécuta, vers la LXXVIII[e] olympiade, conjointement avec Onatas, le char de bronze, placé à Olympie, en mémoire de la victoire remportée dans la course de chevaux par Hiéron, tyran de Syracuse [5]. Dans la LXXXI[e], sous l'archonte Callias, il fit, pour les Athéniens, une figure de Vénus [6]. Pindare consacra une statue de Jupiter Ammon, dans le temple que ce dieu avait à Thèbes; cette statue était un ouvrage de Calamis [7]: Pindare mourut, la quatrième année de la LXXXIII[e] olympiade.

Amant insatiable du beau, Callimaque recherchait la perfection sans cesse, et jamais il n'était satisfait de ses efforts [8]. Pein-

[1] « Exactis Calamis se mihi jactat equis. » (Propert., lib. III, eleg. VII.) — « Vindicat ut Calamis laudem, quos fecit, equorum. » (Ovid., *De Ponto*, lib. IV, epist. I.) — « Equis semper sine æmulo expressis. » (Plin., lib. XXXIV, cap. XIX, § XI, éd. de Hard.)

[2] Dion. Halic., *De antiq. orat.*, in Isocrat., cap. III.

[3] Lucian., *Imag.*, cap. VI.

[4] Cicer., *De clar. orat.*, cap. XVIII, § LXX. — Quintil., lib. XII, cap. X.

[5] Pausan., lib. VI, cap. XII. — La victoire d'Hiéron eut lieu dans la LXXV[e] olympiade, et ce prince mourut la deuxième année de la LXXVIII[e]. Le monument fut, il est vrai, placé à Olympie, après sa mort, par son fils Dinomène (Pausan., lib. VIII, cap. XLII) ; mais on doit croire qu'il avait été commencé du vivant d'Hiéron. Dans tous les cas, il aura été placé du moins dans la LXXIX[e] olympiade. Ce fait sert, en même temps, à prouver l'époque où vivait Calamis, et celle où florissait Onatas.

[6] Pausan., lib. I, cap. XXIII. — Corsin., *Fast. Attic.*, t. III, p. 202, 259, 260.

[7] Id., lib. IX, cap. XVI.

[8] Plin., lib. XXXIV, cap. XIX, § XXXIV, éd. de Hard. — Pausan., lib. I, cap. XXIX.

tre, statuaire, architecte, cet ingénieux artiste nous a légué un monument qui atteste l'élévation de ses idées et la délicatesse de son goût : c'est le chapiteau à feuilles d'acanthes, appelé le *chapiteau corinthien*[1]. Oh, qui ne lui pardonnerait, en admirant un chef-d'œuvre aussi accompli, d'avoir brisé vingt fois, et vingt fois recommencé son ouvrage ! Il y a lieu de croire que ce maître célèbre était contemporain de Calamis[2].

Onatas, né à Égine, fils de Mycon, sculpteur et peintre, ainsi que son père, termine cette série d'hommes célèbres qui appartenaient soit à l'école d'Égine, soit à l'ancienne école athénienne. Cet habile maître, un peu plus âgé que Phidias, mais

[1] Vitruv., lib. IV, cap. I.

[2] Plusieurs faits semblent venir à l'appui de cette conjecture. Scopas employa l'ordre corinthien dans la construction du temple de Minerve Aléa, qu'il éleva à Tégée, ville d'Arcadie (Pausan., lib. VIII, cap. XLV). Il dut commencer à bâtir cet édifice, dans la XCVIe olympiade, époque où l'ancien fut incendié, ou, au plus tard, dans la CIIe, après la bataille de Leuctres, et lors de la fondation de Mégalopolis. Avant Scopas, suivant le témoignage de Vitruve (lib. VII, in proœm.), l'architecte Argélius avait déjà composé un Traité sur les proportions de cet ordre. L'écrit d'Argélius dut être postérieur à des monuments qui servissent d'objets de comparaison et de fondement à la théorie que cet artiste voulut établir. Cela nous prouve que l'inventeur du chapiteau corinthien était beaucoup plus ancien que Scopas. Pausanias dit, d'ailleurs (lib. I, cap. XXVII), que Callimaque fut le premier qui trouva l'art de percer le marbre. On ne peut croire que cette invention fût postérieure à Myrmécide, à Phidias, à Alcamène, qui travaillèrent le marbre avec une grande habileté. Nous venons, enfin, de voir que Denys d'Halicarnasse associe cet artiste à Calamis : « Le style de Phidias et de Polyclète, dit-il, se fait admirer par sa noblesse, par sa grandeur ; celui de Calamis et de Callimaque, par son élégance et sa légèreté. » N'est-il pas vraisemblable, d'après tout cela, que Callimaque était contemporain de Calamis, auquel il ressemblait pour le style, de même que Polyclète était à peu près contemporain de Phidias, auquel le critique grec l'associe ? Il existe à Rome, dans le Musée du Capitole, un bas-relief représentant une danse de Bacchantes, qui porte cette inscription : ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ, *Callimaque le faisait*. Le style de ce bas-relief, que plusieurs antiquaires, et notamment M. Visconti, regardent comme une copie d'un ouvrage de Callimaque, semble confirmer l'opinion que je hasarde. On le voit gravé dans les *Monum. inéd.* de Winckelmann, t. I, au frontispice du Discours préliminaire.

son contemporain, dut venir au monde vers la LXVI[e] olympiade. Un Hercule de bronze, haut de dix coudées, placé à Olympie par les habitants de Thasos [1], dix statues consacrées à Olympie par les Achéens aux neuf héros qui tirèrent au sort pour combattre Hector, et à Nestor représenté tenant les neuf bulletins dans son casque [2], augmentèrent successivement sa réputation. Il est vraisemblable qu'il exécuta la statue de Cérès de Phigalie, dite *la Noire* [3], dans la LXXXVI[e] olympiade, âgé de soixante à soixante-dix ans. Le poëte Antipater disait, de son jeune Apollon *Adulte*, qu'il attestait par la noblesse de ses traits la beauté de Latone et la majesté de Jupiter [4]. On pourrait le supposer auteur de la belle Pallas de Vellétri; car cette noble figure nous offre l'art éginétique dans sa plus haute perfection, et agrandi par la manière large et vraie de Phidias.

Il existe d'autres fragments qui peuvent nous faire connaître, sinon la beauté des ouvrages en ronde-bosse exécutés à l'époque dont nous parlons, du moins les principes que les grands artistes mettaient dès lors en pratique ; ce sont les bas-reliefs de marbre qui enrichissent les métopes et les frises extérieures du temple de Thésée, existant encore aujourd'hui au milieu d'Athènes, et consacré à saint Georges. Ces restes précieux de l'art des anciens maîtres représentent les exploits de Thésée, le combat des Centaures et des Lapithes, et celui des Athéniens contre les Amazones. Toutes les parties de ces bas-reliefs n'offrent pas une correction parfaite ; mais le mouvement de toutes les figures a de la vérité, de l'aplomb, de la grâce ; le nu présente de grandes divisions, des masses fermes, des articulations justes et légères ; les os et les principaux muscles sont rendus avec énergie ; les têtes sont mâles et expressives [5] : on voit enfin, dans ces beaux

[1] Pausan., lib. V, cap. XXV.

[2] Id., *ibid.*

[3] Id., lib. VIII, cap. XLII. — Pausanias croit qu'il l'exécuta, plusieurs générations après l'invasion des Perses.

[4] *Anthol. gr.*, lib. IV, cap. XIV.

[5] Le style offre un reste des formes *carrées* qui caractérisaient les ou-

bas-reliefs les premiers traits de cette grandeur *homérique* qui distingua Phidias [1]. Ces ouvrages durent être exécutés durant la vie de Cimon, dans les seize années qui s'écoulèrent depuis que ce général eut apporté de l'île de Scyros les ossements de Thésée, jusqu'à sa mort, arrivée la quatrième année de la LXXXII[e] olympiade (quatre cent quarante-huit ans avant l'ère chrétienne).

Tel était l'art agrandi, ennobli, et successivement rapproché de la vérité dans l'école d'Égine et dans l'ancienne école attique, lorsque Phidias annonça, par ses premiers succès, une ère nouvelle.

Les artistes dont nous venons de parler, en commençant à Canachus, furent contemporains d'Eschyle, de Pindare, de Sophocle ; quelques-uns virent les derniers jours d'Anacréon ; les autres furent témoins des premiers succès d'Hérodote et d'Euripide.

Né dans la LXX[e] ou la LXXI[e] olympiade, Phidias fut élève d'Hippias, suivant Dion Chrysostôme [2], d'Éladas [3] ou de Géladas [4], suivant d'autres témoignages. Mais les noms d'*Éladas* et de *Géladas* paraissent des corruptions de celui d'*Agéladas* ; et, si l'on admet cette opinion, il s'ensuit qu'Agéladas eut la

vrages des premières écoles ; mais il faut remarquer que, dans les bas-reliefs placés au grand air et à une hauteur considérable, de fortes saillies contribuent à la fermeté des masses et à l'harmonie de l'effet général.

[1] Ces bas-reliefs pourraient être un ouvrage de Mycon, père d'Onatas. Cet artiste était peintre et sculpteur ; il avait peint les mêmes sujets, dans l'intérieur du temple (Pausan., lib. I, cap. XVII). Il ne faut pas les confondre avec ceux du Parthénon. Ceux-ci ont 3 pieds 1 pouce environ de hauteur dans la frise, et 3 pieds 10 pouces dans les métopes. Ceux du temple de Thésée n'ont que 2 pieds 6 pouces et demi de hauteur environ. Ils ont été moulés par M. Fauvel, par les soins de M. Choiseul-Gouffier. Le gouvernement en possède des plâtres. Il en paraîtra incessamment des gravures, dans le deuxième volume du *Voyage de la Grèce*, de cet illustre amateur. Stuart les a donnés dans le troisième volume de ses *Antiquities of Athens*. On peut les voir aussi dans les *Ruines des Monuments de la Grèce*, de M. Le Roy, p. 17, 18, et 42, pl. XIX.

[2] Dion. Chrysost., *Orat.* LV.

[3] Schol. Aristoph., *Ran.*, vers. 504.

[4] Tzetzes, *Chiliad.* VII, hist. 154, et *Chiliad.* VIII, hist. 192. — Suidas, voc. Γελάδας.

gloire de contribuer aux progrès des trois plus grands maîtres de l'âge qui lui succéda : Phidias, Mycon et Polyclète de Sicyone.

La Minerve de Platée, exécutée par Phidias, et consacrée en mémoire de la victoire des Grecs sur Mardonius, doit appartenir à la LXXVIe olympiade[1]. La Minerve *Lemnienne*, élevée dans la citadelle d'Athènes par les habitants de Lemnos, dut être postérieure aux victoires par lesquelles Cimon soumit les insulaires à la puissance d'Athènes; elle se classe, par conséquent, à la LXXIXe olympiade. Pausanias regardait cette statue comme le chef-d'œuvre de Phidias[2]; il dut l'exécuter à l'âge de trente-quatre ou trente-six ans. Il est vraisemblable que le Jupiter d'Olympie fut exécuté dans la LXXXVIe olympiade[3]. Les années où ces monuments furent terminés, ont été regardées comme une époque remarquable dans l'histoire de la Grèce, je pourrais dire même dans l'histoire des progrès de l'esprit humain. Ajoutons que ce grand maître mourut à Élis, comblé d'honneurs, la première année de la LXXXVIIe olympiade, première année de la guerre du Péloponèse, âgé de soixante-cinq à soixante-sept ans, l'an 431 avant notre ère[4].

Presque tous les ouvrages de Phidias paraissent avoir été détruits[5] : les sculptures du Parthénon, dont une partie subsiste

[1] Pausan., lib. IX, cap. IV.

[2] Id., lib. I, cap. XXVIII.

[3] Corsini, qui a soutenu cette opinion (*Fast. Attic.*, t. III, p. 218, 220), se fonde principalement sur ce que Phidias représenta, dans un des bas-reliefs, le jeune Pantarcès, la tête ornée d'une bandelette, qui paraissait être le signe de la victoire qu'il avait remportée à Olympie (Pausan., lib. V, cap. II). Pantarcès remporta le prix de la lutte des enfants dans la LXXXVIe olympiade (Pausan., *ibid.*). M. Heyne pense, malgré cela, que cette statue dut être faite dans la LXXXIe olympiade (*Des époques de l'Art*, Recueil de pièces intéressantes, publ. par M. Jansen, t. III, p. 53, 56). Je me fais un devoir de rapporter son opinion, quoique je ne la partage pas.

[4] Je suis obligé de supprimer ici les détails, autant qu'il est possible. On peut voir mon article PHIDIAS, dans la *Biographie universelle*, publiée par M. Michaud (1830).

[5] Théodose Ier avait fait transporter le Jupiter Olympien à Constantinople (Georg. Cedren., *Hist. compend.*, t. I, p. 322). Un incendie, qui

encore, sont à peu près les seuls chefs-d'œuvre où nous puissions reconnaître avec assurance les pensées et le style de ce prince des statuaires [1]. Les bas-reliefs de ce temple furent exécutés sous sa direction, et durent être l'ouvrage de ses élèves. Nous pourrions supposer, sans trop d'invraisemblance, qu'ils furent, du moins en partie, l'ouvrage d'Alcamène, attendu que cet artiste sculpta, sous les yeux de son maître, un des frontons qui décoraient le temple de Jupiter, auprès d'Olympie [2].

Quel artiste grec a reçu plus de louanges que Myron? Ce ne sont pas seulement quelques poëtes du moyen âge, ce sont les écrivains anciens, doués du goût le plus pur, qui ont célébré la

eut lieu vers l'an 475, sous le règne de Zénon l'Isaurien, durant la révolte de Basiliscus, détruisit cette belle statue, ainsi que la Vénus de Cnide, de Praxitèle; la Junon de Samos, attribuée à Bupalus; l'Occasion, de Lysippe; un grand nombre d'autres statues, et une bibliothèque renfermant vingt mille volumes (Georg. Cedrenus, *ibid.*, p. 351).

[1] M. de Choiseul-Gouffier a fait mouler les bas-reliefs du Parthénon, ainsi que ceux du temple de Thésée. Le gouvernement en possède des plâtres. On en voit un fragment original, en marbre, dans la seconde salle du Musée Napoléon, nº 42 (aujourd'hui nº 82, 1830). Ceux qui étaient placés dans les métopes du Parthénon, ont environ 4 pieds 1 pouce 9 lignes de hauteur : ils représentent le combat des Centaures et des Lapithes. Ceux qui ornaient la frise extérieure de la *cella*, ou du corps du temple, n'ont que 3 pieds 1 pouce 6 lignes : ils représentent les cérémonies des Panathénées, des jeunes filles, les unes portant des corbeilles, les autres des vases, etc., etc. Ces bas-reliefs ont été publiés successivement par Le Roi (*Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, deuxième édition, p. 21 et 22); par Stuart (*the Antiquities of Athens*, t. II, ch. I, pl. III à XXX); par M. Le Grand (*Gall. antiq.*, chez MM. Treuttel et Wurtz, 1re et 2e livraisons). Lord Elgin, ambassadeur d'Angleterre à Constantinople, a arraché, en dernier lieu, plusieurs fragments de ces bas-reliefs, de la frise où ils étaient encore, ainsi que les sculptures qui restaient dans le fronton du temple. Le vaisseau sur lequel il faisait transporter ces monuments à Londres, a fait naufrage sur les côtes de l'ancienne île de Cythère. On assure qu'il est parvenu à faire retirer du fond de la mer une partie des caisses où ils étaient renfermés. — *Nota.* J'écrivais ceci en 1806. Depuis cette époque, ces chefs-d'œuvre, déposés dans le Musée Britannique, et dont nous possédons des plâtres à Paris, ont excité une admiration universelle.

[2] Pausan., lib. V, cap. X.

beauté de ses ouvrages, et qui en ont principalement admiré la vérité. Ce laborieux artiste était pleinement contemporain de Phidias. Il était déjà connu, au commencement de la LXXVe olympiade, lorsque le coureur Astylus remporta le prix du stade[1]; et il mourut vraisemblablement peu après la LXXXVIIe où Pline l'a placé[2]. Il serait inutile de répéter les éloges qui lui ont été donnés mille fois. Son Discobole lançant le disque était un de ses ouvrages les plus célèbres; le temps en a respecté plusieurs belles copies en marbre; nous en possédons une au Musée Napoléon[3].

Émule de Phidias, de Myron et d'Alcamène, statuaire, architecte, et de plus, judicieux écrivain, Polyclète de Sicyone s'éleva presque, dans la sculpture, suivant le jugement de Cicéron, à la plus haute perfection possible[4]. Antérieur de cent

[1] Diodor. Sic., lib. XI, cap. I. — Pausan., lib. VI, cap. XIII.

[2] Plin., lib. XXXIV, cap. XIX. — Il exécuta des statues de Jupiter, de Minerve et d'Hercule, placées à Samos (Strab., lib. XIV, p. 637, B); un Apollon, conservé dans le temple d'Esculape, à Agrigente (Cic., *in Verr.*, IV, III), et beaucoup d'autres ouvrages.

[3] (Ceci était exact en 1806.) Il y a lieu de croire que l'original du Discobole était en bronze. Une des copies dont nous parlons avait appartenu au chevalier Hamilton, et se trouve aujourd'hui en Angleterre; elle était fort mutilée. La tête de celle du Musée Napoléon a été restaurée. Celle de ces statues que l'on voit à Rome, au palais Massimi, est regardée comme la plus belle; elle est gravée dans le t. II de la traduction italienne de Winckelmann, donnée par Fea (pl. II). M. Visconti a parlé de ces différentes figures, dans le *Museo Pio-Clem.*, t. I, tav. A, p 95, n° 6, et t. III, tav. XXVI. On peut voir aussi les notes de Fea sur Winckelmann, t. II, p 211 et suiv. — La Vache d'airain de Myron, célébrée par tant de poëtes, se voyait encore à Rome, dans le *Forum* de la Paix, au temps de Procope, vers le milieu du sixième siècle (Procop., *Gothic.*, lib. IV, cap. XXI). Elle a péri vraisemblablement durant les désordres du moyen âge, ainsi que *le peuple nombreux de statues*, et l'*immense troupeau de chevaux de bronze* qui embellissaient Rome dans le temps de Théodoric, et qui avaient excité l'admiration et la sollicitude de ce prince (Procop., *ibid.* — Cassiodor., *Var.*, lib. VII, formul. 15). — (Le Discobole lançant le disque ne se trouve plus au Musée Royal. 1830.)

[4] « Pulchriora etiam Polycleti (signa), et jam plane perfecta, ut mihi quidem videri solet. » (Cic., *De clar. orat.*, cap. XVIII, § LXX.)

ans à Lysippe[1], qui avait vingt ou vingt-quatre ans au commencement de la CIIe olympiade; père de deux fils qui étaient du même âge que les enfants de Périclès[2], il dut naître vers la première année de la LXXVe olympiade.

« La beauté du Jupiter Olympien et de la Minerve de Phidias, dit Columelle, quoiqu'elle ait étonné les statuaires de l'âge suivant, tels que les Bryaxis, les Lysippe, les Praxitèle, les Polyclète, ne les a pas empêchés d'aspirer à toute la perfection où ils pourraient atteindre[3]. » Polyclète exécuta, dans la LXXXIIIe ou la LXXXIVe olympiade, la statue de Callias, qui avait signé la paix avec Artaxercès, la quatrième année de la LXXXIIe, et la célèbre Junon d'Argos, au commencement de la XCIe[4]. Sa statue appelée *le Canon* ou *la Règle*, c'est-à-dire *le modèle des proportions*, est un des monuments les plus célèbres de l'antiquité[5]. Voulant hâter les progrès de l'art, Polyclète ne se borna point à ce premier ouvrage : il composa un traité, dans lequel il démontra quelles devaient être les proportions de toutes les parties du corps humain, *comparées les unes aux autres, et dans chacune de leurs subdivisions*. Cet écrit fut appelé *le Canon*, ainsi que la statue dont il expliquait et dont il complétait le système harmonique[6]; ces deux ouvrages furent désormais, pour les artistes, *la règle* du goût[7]. Une copie antique du *Diadumène* de Polyclète paraît être le seul ouvrage en ronde-bosse, sur lequel nous

[1] Plin., lib. XXXIV, cap. XIX.

[2] Platon, *Protagoras*, t. I, Op., p. 328.

[3] « Nel pulchritudine Jovis Olympii, Minervæque Phidiacæ, sequentis ætatis attonitos piguit experiri Bryaxim, Lysippum, Praxitelem, Polycletum, quid efficere aut quousque progredi possent. » (Colum., *De re rust.*, Præf.).

[4] L'ancien temple fut incendié la deuxième année de la LXXXIXe.

[5] Plin., lib. XXXIV, cap. XIX, § II, édit. de Hard.

[6] Galen., *De Hippocr.*, et Plat., *Placit.*, lib. V, cap. III.

[7] Id., *ibid.* — Les *canons* ou *règles de proportions*, que s'étaient faits les artistes grecs, et le *Canon* de Polyclète en particulier, m'ont fourni la matière d'un chapitre dans mon ouvrage intitulé : *Recherches sur l'Art statuaire, considéré chez les anciens et chez les modernes* (Paris, veuve Nyon, 1805, in-8°), p. 177 à 200.

puissions retrouver aujourd'hui l'empreinte de son génie [1].

Praxias, disciple de Calamis, qui exécuta en grande partie le fronton du nouveau temple de Delphes, terminé après sa mort par Androsthène, Athénien, élève d'Encadmus [2]; Callitèle, fils et disciple d'Onatas [3]; Lycius, fils et disciple de Myron, et *digne de son maître* [4], florissaient de la LXXXVe à la XCV^e^ olympiade.

Alcamène et Agoracrite furent les élèves les plus illustres de Phidias. Alcamène conçut le premier l'idée de représenter Hécate sous l'emblème de trois femmes réunies par le dos. Ce groupe se voyait à Athènes auprès du temple de la *Victoire sans ailes* [5]. Un de nos savants croit en reconnaître une imitation dans l'Hécate à trois corps, que l'on conserve à Rome au Musée du Capitole [6].

[1] Cette statue se voyait autrefois, à Rome, dans le jardin Farnèse, sur le mont Palatin ; elle a été transportée à Naples depuis quelques années. Elle représente un jeune athlète, attachant sur son front la bandelette, qui était le symbole de la victoire. (Διαδούμενος, *quasi tænia revinciens sese.*) L'authenticité de cette copie est prouvée par sa conformité avec divers bas-reliefs antiques, où le Diadumène de Polyclète est représenté et accompagné d'inscriptions. Un de ces bas-reliefs se voit, à Rome, dans le Musée du Vatican (vestibule en rotonde, troisième niche, n° 6). Il est mentionné dans le Catalogue du Museo Pio-Clem., p. 18. On peut consulter Carlo Fea dans ses notes sur Winckelmann (t. II, p. 195). Winckelmann croyait voir une copie des *Canéphores* de Polyclète, sur un bas-relief qu'il a donné dans ses *Monum. inéd.* (n° 182, p. 35). M. Visconti pense que son *Apoxyomène* (figure d'un homme qui se frottait le corps avec un strigile) représentait Tydée se purifiant du meurtre de son frère, et que cette figure a été copiée sur un grand nombre de pierres gravées (*Mus. Pio-Clem.*, t. I, p. 23, not. *a*).

[2] Pausan., lib. X, cap. XIX.

[3] Id., lib. V, cap. XXVII.

[4] « Dignum præceptore. » (Plin., l. XXXIV, cap. XIX, § XVII, éd. de Hard.).

[5] Pausanias dit que Myron avait représenté Hécate avec un seul visage et un seul corps, avant qu'Alcamène eût conçu l'idée de lui donner trois corps et trois visages (Pausan., lib. II, cap. XXX) ; cela peut donner lieu de croire que Myron était connu avant Alcamène.

[6] M. Visconti (*Dissert. inéd.*). — Cette figure est en bronze ; elle a un palme romain de hauteur (Winckelmann, lib. VI, c. VII, t. II, p. 302) ; on la trouve gravée dans le *Museum Romanum* de Michel-Ange de la Chausse, t. I, sect. II, pl. XX, XXI et XXII.

L'école de Polyclète devint célèbre non-seulement par les élèves du chef qui la fonda, mais encore par les élèves de ces artistes, dont on peut suivre la filiation d'un maître à l'autre, jusqu'à la quatrième génération.

Pline nomme huit élèves de Polyclète [1]. Damias et Athénodore, qui étaient de ce nombre, exécutèrent une partie des trente-quatre statues, consacrées dans le temple de Delphes, par les Lacédémoniens, après le combat d'Ægos-Potamos, la quatrième année de la XCIII[e] olympiade.

A ces maîtres formés par Polyclète, il faut joindre Periclète, fils de Mothon, quoique Pline ne le nomme point parmi les artistes sortis de cette école; car Pausanias, qui le dit élève de Polyclète [2], ne peut avoir voulu parler que de Polyclète l'ancien, et non du second qui fut disciple de Naucydès [3]. Ainsi, Periclète a dû fleurir, dans les LXXXVIII[e], XC[e], XCII[e] olympiades. Il eut pour disciple Naucydès, son frère, et Antiphane [4], de qui les ouvrages appartiennent à la XCIV[e], à la CII[e] et à la CIII[e] olympiade.

Naucydès, frère de Periclète, exécuta, vers la LXXXVIII[e] olympiade, la statue d'Euclès, vainqueur au pugilat, petit-fils du célèbre Diagoras de Rhodes, que ses deux fils Acusilas et Damagète, victorieux l'un et l'autre en la LXXXVI[e], portèrent en triomphe dans Olympie [5]. La parfaite égalité de trois belles statues antiques, représentant un Discobole qui paraît méditer sur la manière dont il lancera le disque [6], les a fait regarder comme des

[1] Plin., lib. XXXIV, cap. XIX.

[2] Pausan., lib. II, cap. XXII ; lib. V, cap. XVII.

[3] Id., lib. VI, cap. VI. — Heyne a brouillé toute la chronologie de cette époque, en faisant du premier Polyclète un élève de Naucydès, et en donnant pour élèves, à ce même Polyclète, Aristoclès et Canachus (*Antiq. Artium inter Græc. hist.*, inter Opusc. Acad., t. V, p. 377, 378).

[4] Id., lib. V, cap. XVII.

[5] Id., lib. VI, cap. VI et VII. — Doriéus, troisième fils de Diagoras, remporta le prix du pancrace dans la LXXXVII[e] et dans la LXXXVIII[e] olympiade. C'est ce fait qui m'a déterminé à placer la victoire d'Euclès, petit-fils de Diagoras par sa mère Callipatrie, vers la LXXXVIII[e].

[6] « Spatium jam immane parabat. » (Stat., *Thebaid.*, lib. VI, vers. 693).

copies d'un de ses ouvrages les plus renommés[1]. Celle du Musée Napoléon, qui ne laisse presque rien à désirer quant à la conservation[2], doit donner une haute idée des talents de cet artiste : il y a cependant lieu de croire, si l'on considère le choix des formes, que cette statue est une *figure iconique*, c'est-à-dire un portrait.

Un second Canachus fut aussi élève du premier Polyclète. Il exécuta dans la xciv^e olympiade, conjointement avec Patrocle, son frère, huit des statues consacrées à Delphes, après le combat d'Ægos-Potamos[3].

Alype de Sicyone, élève de Naucydès, exécuta la statue de Symmaque, qui remporta pour la seconde fois le prix de la course dans la lxxxixe olympiade[4].

Dédale de Sicyone, fils et disciple de Patrocle, florissait dans la xci^e, dans la xcvi^e et dans la xcviii^e olympiade[5].

Euphranor, Pantias, natif de Chio, et Cléon de Sicyone, furent contemporains. Pantias, fils et disciple de Sostrate, était le

[1] Plin., lib. xxxiv, cap. xix, § xix. — M. Visconti, *Museo Pio-Clem.*, t. III, tav. xxvi. — Une de ces statues a été décrite par Cavaceppi (*Raccolta di Statue*, etc , t. I, fig. 42), et par Mercurialis (*de Arte Gymnast.*, lib. ii, cap. xii) ; elle est aujourd'hui en Angleterre. Il y en a une à la *villa* Borghèse, stanz. vii, nº 9.

[2] Mus. Nap., nº 409. Aujourd'hui (1830), au Musée Royal, nº 349.

[3] Pausan., lib. x, cap. ix. — Ces figures furent exécutées, à l'occasion du combat d'Ægos-Potamos, et d'une victoire remportée sur les Tégéates par les Lacédémoniens (Pausan., lib. x, cap. ix). C'est ce second Canachus qui a induit en erreur Pline et Winckelmann.

[4] Id., lib. vi, cap. i.

[5] Il sculpta, dans la xci^e olympiade, le trophée que les Éléens élevèrent dans l'Altis, après avoir vaincu les Lacédémoniens commandés par Agis Ier (Pausan., lib. iii, cap. viii ; lib. v, cap. iv ; lib. vi, cap. ii). Cette victoire eut lieu, trois ou quatre ans avant qu'Agis prît le fort de Décélie, dans l'Attique ; et ce fort fut pris la troisième année de la xci^e olympiade (Thucyd., lib. viii, cap. xix). Le même Dédale de Sicyone sculpta, dans la xcvi^e, la statue de l'athlète Eupolème, qui, lui-même, la lui fit exécuter (Diodor. Sic., lib. xiv, cap. liv. — Pausan., lib. vi, cap. iii, et lib. vii, cap. xlv) ; et dans la xcviii^e, celle de l'athlète Aristodème (Pausan., lib. vi, cap. iii).

septième maître sorti de l'école d'Aristoclès[1]; il exécuta la statue de l'athlète Aristée, fils de Chimon[2]. Cléon, disciple d'Antiphane, sculpta deux statues de Jupiter, dans la XCVIII^e^ olympiade, et celle de l'athlète Dinolochus, dans la CII^e^[3].

Le second Polyclète, natif d'Argos, élève de Naucydès, exécuta, dans la XCVIII^e^ olympiade, la statue d'Antipater de Milet, qui remporta, à la même époque, le prix du pugilat[4]; celle de Jupiter *Philius*, à Mégalopolis, dans la CII^e^[5]; et dans la CIX^e^, celle de Jupiter *Milichius*, à Argos[6].

Scopas[7], Léocharès, Bryaxis et Timothée travaillèrent ensemble, dans la CVII^e^, au tombeau de Mausole; chacun de ces artistes orna de bas-reliefs un des côtés de ce célèbre monument[8]; Pythis exécuta le quadrige de marbre qui fut placé au sommet

¹ Pausan., lib. VI, cap. III.

² Id., *ibid.*, cap. XI. — Naucydès avait fait deux statues de Chimon, que Pausanias appelle deux *chefs-d'œuvre*, lib. VI, cap. IX.

³ Id., lib. V, cap. XVII; lib. VI, cap. XXI, et lib. II, cap. I.

⁴ Id., lib. VI, cap. VI.

⁵ Id., lib. VIII, cap. XXXI.

⁶ Id., lib. II, cap. XX. — La guerre, à la suite de laquelle cette statue fut élevée, commença la quatrième année de la CVI^e^ olympiade (Diod. Sic., lib. XVI, cap. XXXIV), et se termina dans la CIX^e^ (Demosth., orat. II, *in Philipp.*, ed. Francof., p. 65. — Wolf., *in Demosth.*, ibid.). Cicéron, Vitruve, Strabon, Quintilien, Plutarque, Lucien, n'ont fait mention que d'un seul Polyclète. Pline n'en cite qu'un, et il lui attribue des ouvrages, distants l'un de l'autre de cent seize années. Pausanias en distingue formellement deux; mais il n'assigne pas nettement à chacun ses ouvrages. Junius, Boullenger, Winckelmann, se sont conformés au texte de Pline. — (Heyne est tombé dans d'autres erreurs. J'ai tâché de distinguer ces deux maîtres, par deux articles insérés dans la *Biographie* de M. Michaud; l'un, sous le nom de *Polyclète*, dit *de Sicyone*, et l'autre, sous celui de *Polyclète d'Argos*; 1830).

⁷ L'illustre M. Heyne a fixé avec précision l'époque où vivait Scopas (*des Époques de l'Art*; Recueil de pièces intéressantes, publ. par M. Jansen, t. III, p. 93 et suiv.). J'ai suivi l'opinion de ce savant professeur.

⁸ Plin., lib. XXXVI, cap. IV, § IX. — Vitruve rapporte le doute de quelques écrivains, sur la question de savoir si le quatrième de ces sculpteurs était Praxitèle ou Timothée : « Praxiteles, nonnulli etiam putant Timotheum » (lib. VII, in proœm.). Nous verrons, en recherchant le temps où vivait Praxitèle, qu'il ne pouvait pas avoir travaillé à ce monument.

de la pyramide[1]. Scopas, architecte et sculpteur, natif de Paros, avait dû commencer à bâtir vingt ans auparavant, dans la ville de Tégée, le temple de Minerve Aléa[2]. Léocharès, avait fait, dans la cv[e] olympiade au plus tard, la statue d'Isocrate[3]. Il exécuta, vers la cxi[e], les statues d'or et d'ivoire d'Amyntas, père de Philippe, roi de Macédoine, et d'Alexandre, son fils, celles d'Olympias et d'Eurydice, et celle de Philippe lui-même, que ce prince consacra dans un temple qu'il fit élever à Olympie, après la bataille de Chéronée[4]. Les belles statues, parvenues jusqu'à nous, qui représentent la famille de Niobé, sont généralement regardées comme un ouvrage de Scopas, ou du moins comme d'excellentes copies faites d'après ce maître[5]. Deux groupes antiques de marbre, entièrement semblables l'un à l'autre, représentant l'enlèvement de Ganymède, paraissent être des copies du célèbre Ganymède de Léocharès[6].

Quelque gloire qu'eussent acquise les artistes auxquels nous venons de rendre hommage, Lysippe et Praxitèle les surpassèrent tous. A la beauté des proportions déterminées par Poly-

[1] Plin., lib. xxxvi, cap. iv, § ix.

[2] Nous avons rappelé l'époque où ce temple fut bâti, supra, p. 38, not. 2.

[3] Ce fut Timothée, fils de Conon, qui consacra cette statue d'Isocrate, son ami, dans le temple d'Éleusis. Ce général fut banni d'Athènes, et mourut la quatrième année de la cv[e] olympiade (Plutarch., *Vit. X Rhet.*, in Isocrat. — Corsini, *Fast. attic.*, t. IV, p. 21).

[4] Cette bataille eut lieu, la troisième année de la cx[e] olympiade.

[5] Pline dit que l'on doutait, de son temps, si les statues, représentant la famille de Niobé, qui se voyaient, à Rome, dans un temple d'Apollon, bâti par Quintus Sosius, étaient de Scopas ou de Praxitèle (Plin., lib. xxxvi, cap. iv, § viii). Winckelmann, en considérant le style des figures de la famille de Niobé, qu'on voit aujourd'hui à Florence, et que l'on regarde comme des copies de celles-là (Maffei, *Racc. di stat.*, dat. da Rossi, tav. xxxii), a pensé que les originaux devaient être de Scopas, attendu que cet artiste était plus ancien que Praxitèle (Winck., liv. vi, ch. ii, t. III, p. 37). L'auteur du *Musée Pio-Clémentin* regarde la Muse *Érato*, du Vatican, qui tient une lyre de la main gauche, et la main droite pendante, comme une copie de l'Apollon Citharède de Scopas (*Mus. Pio-Clement.*, t. I, tav. xxiii, p. 45).

[6] M. Visconti, *Mus. Pio-Clement.*, t. III, tav. xlix, p. 65, 66.

clète et par Pythagore de Rhège, *à la fermeté, à l'ampleur, à la majesté* du style de Phidias[1], ces deux maîtres joignirent dans les contours une élégance, dans les chairs une chaleur, un moelleux, qui manquaient encore aux ouvrages les plus admirés[2]. En imitant la nature avec autant de choix et plus de vérité que n'avaient fait leurs prédécesseurs[3], ils portèrent l'art à un degré de perfection que les anciens eux-mêmes regardaient comme un prodige. Toutefois, ils ne se ressemblaient pas entièrement : Lysippe était plus héroïque; Praxitèle, plus délicat, plus achevé, plus suave.

Lysippe, orfèvre dans sa jeunesse, se forma sans maître, mais ce fut en étudiant principalement le *Doryphore* (ou *porte-lance*) de Polyclète[4]. Il exécuta, dans la CIIe olympiade, la statue de Pyrrhus d'Élée, vainqueur à la course des chevaux[5], et il vivait encore, dans la CXIVe, après la mort d'Alexandre, lors de la bataille de Lamia[6]. Une statue d'Hercule, peu remarquable quant à l'exécution, que l'on voit à Florence au palais Pitti, porte son nom[7]. Cette statue, si l'on excepte la position des jambes, est parfaitement semblable à l'Hercule Farnèse. Cette ressemblance donne lieu de croire que la statue du palais Pitti est une copie d'un des Hercules de Lysippe[8], et que l'Hercule Farnèse en est une

Demetr. Phaler., *de Eloc.*, cap. XIV et XL. — Dionys. Halicarn., *de Antiq. orat.*, in Isocrat.

[2] « Non habet latinum nomen Symmetria, quam diligentissime custodivit (Lysippus). Propriæ hujus videntur esse argutiæ operum, custoditæ in minimis quoque rebus. » (Plinius, lib. XXXIV, cap. XIX, § VI, édit. de Hard.)

[3] « Ad veritatem Lysippum et Praxitelem optime accessisse affirmant. » (Quint., *de Orat.*, lib. XII, cap. X.) « Gloria Lysippo est, animosa effingere signa. » (Propert., lib. III, eleg. VII.)

[4] Cicer., *de Clar. orat.*, cap. LXXXVI.

[5] Pausan., lib. VI, cap. I.

[6] Id., *ibid.*, cap. IV.

[7] Maffei, *Raccolt. di stat.*, dat. da Rossi, tav. XLIX et L.

[8] Cette opinion est de M. Visconti (*Mus. Pio-Clement.*, t. III, p. 66). On voyait à Rome, il y a quelques années, au palais Farnèse, une autre statue d'Hercule semblable à celle du palais Pitti. Il y en a une troisième, à la *villa Borghèse* (stanz. III, n° 9). Elles ressemblent toutes à l'Hercule

imitation, sur laquelle Glycon a cru pouvoir graver son nom, à cause des changements qu'il y avait faits[1].

Lysistrate, Sthénis, Euphronide, Silanion, paraissent avoir été contemporains de Lysippe [2]. Silanion fut auteur d'une statue de Sapho, d'une statue de Corinne [3]; il exécuta aussi une statue de Platon, qu'un Persan, nommé Mithridate, éleva dans l'Académie et consacra aux Muses [4].

Praxitèle parvint à l'achèvement de tout ce qui constitue le charme le plus accompli d'une statue ; ce doit être, par conséquent, une erreur que de l'avoir placé avant Lysippe ; dans l'ordre naturel des progrès de l'esprit humain, il ne devait fleurir qu'après lui. Suivant Pausanias, en effet, Praxitèle était postérieur à Alcamène, de trois générations [5]. Si, d'après cette donnée, on fixe l'âge moyen d'Alcamène, à la fin de la LXXXVIII[e] olympiade, ou à l'an 424 avant notre ère, on arrive, pour l'âge moyen de Praxitèle, à la fin de la CXII[e]. La passion de Praxitèle pour Phryné [6], qui ne saurait être passée sous silence dans l'histoire de l'art, nous donne un renseignement encore plus positif. De tous les pays du monde, les anciens allaient à Cnide adorer la statue de Vénus, ou plutôt admirer, dans l'image de cette déesse, les charmes de Phryné représentés sur le marbre

gravé sur des médailles de la famille romaine *Eppia* (Car. Patin., *Fam. rom. num.*, p. 206. — Eckhel, *Doctr. num. vet.*, part. II, t. V, p. 206). Il en existe une autre, semblable à l'Hercule Farnèse, et qui porte le nom de Glycon ; elle est gravée dans Ficoroni (*Le Vestig. di Rom. ant.*, p. 195).

[1] Il existe un grand nombre de statues de Cupidon tenant un arc, entièrement semblables à celle qui se voit au Musée Napoléon (n° 60). Cette conformité a fait présumer que toutes ces figures pourraient être des copies du Cupidon de bronze, que Lysippe avait fait pour les Thespiens (*Not. du Mus.*, n° 60). Si les portraits d'Alexandre étaient bien connus, nous pourrions peut-être retrouver la main de Lysippe dans plusieurs bustes, de la plus belle sculpture, qui semblent nous offrir les traits de ce héros.

[2] Plin., lib. XXXIV, cap. XIX.

Tatian., *Orat. ad Græc.*, p. 132.

[4] Diog. Laert., lib. III, segm. XXV, in Plat.

[5] Pausan., lib. VIII, cap. IX.

[6] Athen., *Deipn.*, lib. XIII, cap. VI, p. 591.

par le ciseau de son amant [1]. Or, Praxitèle était jeune sans doute, lorsqu'il brûlait pour cette courtisane, et elle jouissait de tout son éclat et de toute sa renommée dans la CXI[e] olympiade. On voit enfin que Praxitèle vivait encore durant la vieillesse du philosophe Théophraste ; car celui-ci le chargea d'exécuter, après sa mort, un buste de Nicomaque, et il mourut la troisième année de la LXXIII[e] olympiade, deux cent quatre-vingt-six ans avant l'ère chrétienne. Ces divers faits nous autorisent à placer la jeunesse de Praxitèle vers la CXI[e] olympiade, et ses derniers jours vers la CXXIII[e]. Entre l'époque de sa mort et la date de celle de Phidias, il y a, par conséquent, un intervalle d'environ cent quarante-cinq ans [2].

Il nous reste quelques imitations des ouvrages de ce maître. Le Faune en repos, du Musée Napoléon [3], dont il existe un grand nombre de répétitions, est regardé comme une copie de son Faune ou de son *Satyre* [4], surnommée *Périboëtos* ou *le célèbre* [5]. Il est vraisemblable que le Cupidon du Vatican, aujour-

[1] Athen., *ibid.* — Plin., XXXVI, cap. IV, § V, édit. de Hard.

[2] Phryné devait jouir de sa plus grande célébrité, lorsqu'elle offrit de rebâtir, à ses frais, la ville de Thèbes (Athen., *loc. cit.*). Cette ville fut détruite par Alexandre, la deuxième année de la CXI[e] olympiade. Théophraste écrivit dans son testament, qui nous a été conservé par Diogène Laërce, qu'il voulait que ses héritiers plaçassent dans son Musée, après sa mort, un portrait de Nicomaque, et qu'il avait chargé le *sculpteur Praxitèle* de ce travail (Diog. Laert., *in Theophr.*, lib. V, cap. II, segm. LII). Ce philosophe pouvait avoir fait son testament, quelques années avant sa mort ; mais, au surplus, en supposant que Praxitèle eût vingt-cinq ans lors de la destruction de Thèbes, il n'en avait que soixante-quatorze à la mort de Théophraste.

[3] N° 50 du Catalogue. (Cette statue ne se trouve plus au Musée Royal, en 1830.)

[4] Les Grecs ne distinguaient pas, comme nous, les satyres d'avec les faunes ; ils donnaient le nom de satyres à ces deux espèces de divinités.

[5] M. Visconti, *Mus. Pio-Clement.*, t. II, tav. XXX. — Winckelmann avait la même opinion ; il avait vu plus de trente répétitions de cette figure (lib. IV, ch. II, t. II, p. 52). On peut voir aussi ce que dit à ce sujet M. Heyne, dans sa dissertation sur les *Faunes* et les *Satyres* (*Rec. de pièces intér.*, publ. par Jansen, t. I, p. 75).

d'hui dans le Musée Napoléon, est une copie antique de celui de Thespies [1]. On voit à Rome, dans le Musée du Vatican, et dans divers palais, un grand nombre de statues de Vénus, qui sont évidemment des copies de la Vénus de Cnide [2]. L'Apollon *Sauroctone*, en bronze, de la *villà* Albani, ne saurait être, comme le supposait Winckelmann, l'original sorti des mains de Praxitèle [3]; mais il paraît certain que ce bronze, et plusieurs marbres faits d'après le même modèle, sont des copies antiques de cette célèbre figure [4].

La plupart des chefs-d'œuvre originaux, qui nous restent, pa-

[1] M. Visconti, *Mus. Pio Clement.*, t. I, tav. IX; — Id., *Notice du Musée Nap.*, n° 63. — La multiplicité des répétitions de cette même figure, qui existent dans différents cabinets, paraît autoriser cette conjecture. D'Hancarville cite une de ces copies antiques, qu'il dit la plus belle de toutes celles qu'il avait vues. Elle était, de son temps, en Angleterre, dans la collection de M. C. Townley (*Recherches sur l'origine des arts de la Grèce*, t. I, p. 345).

[2] On en voit une dans le *Musée Pio-Clémentin* (t. I, tav. XI, p. 18). Elle a été gravée avec une draperie, qui n'est qu'une pièce de rapport. Nous possédons à Paris, dans le jardin des Tuileries, sur la terrasse du midi, une copie, en bronze, de cette statue du Vatican : elle n'a point de draperie ; mais l'artiste qui l'a moulée a supprimé le vase, au-dessus duquel la Vénus de Cnide soutenait son vêtement. L'authenticité de toutes ces copies est prouvée par leur ressemblance avec la figure de Vénus, représentée sur plusieurs médailles de la ville de Cnide (Spanheim, *de Præst. et Usu numism.*, t. II, p. 206 ; *Mus. Pio-Clement.*, t. I, tav. A, n° 2 — Barthélemy, *Anach.*, pl. XXVI. — Haym, *Tesor. Brit.*, t. II, part. I, p. 245. — *Pierres grav. du Cab. d'Orléans*, par La Chau et Le Blond, t. I, pl. XXXI, p. 135 et suiv. — M. Heyne, *des Différentes manières de représenter Vénus ;* Recueil de pièces intéressantes, publ. par M. Jansen, t. I, p. 14 et 15). — (On peut voir des observations intéressantes de M. de Montabert, au sujet de la copie en bronze de la Vénus de Cnide, du jardin des Tuileries, dans son ouvrage intitulé : *Traité complet de la peinture*, t. II, p. 420 à 424.—1830).

[3] Winckelmann, lib. VI, cap. II, t. III, p. 58 et 60.

[4] On conserve une copie, en marbre, de l'Apollon *Sauroctone* (*tuant ou paraissant tuer un lézard*) à la *villa Borghèse* (stanz. II, n° 5). — Winckelm., *Monum. ined.*, n° 40. — (Cette statue est celle qu'on voit aujourd'hui à notre Musée Royal, n° 19. — 1830.) Il y en a une au Vatican (*Mus. Pio-Clement.*, t. I, tav. XIII). Il en existe plusieurs autres.

raissent avoir été exécutés dans les quatre siècles qui suivirent la mort de Praxitèle, ou du moins celle d'Alexandre. Malgré notre respect pour les opinions de l'illustre antiquaire, qui ne voyait, après la mort de ce prince, que *le règne des imitateurs* [1], nous osons croire qu'en marchant sur les traces des grands maîtres, l'art, non-seulement se soutint dans son état de perfection, mais qu'il fit encore, en de certaines parties, quelques nouveaux progrès. On ne voit pas qu'il eût exprimé jusqu'alors des passions violentes, et il y parvint.

Ces temps peuvent être divisés en deux périodes. La première renferme les cent vingt années des règnes successifs de Ptolémée Philadelphe, roi d'Égypte, et de Ptolémée Évergète, son fils, d'Attale Ier, roi de Pergame, et de son fils Eumènes II, depuis la CXXIVe olympiade jusqu'à la CLVe. La seconde commence à la destruction de Corinthe par Mummius, c'est-à-dire à la CLVIIIe olympiade (cent quarante-six ans avant notre ère); elle s'étend jusqu'au règne d'Antonin, et même jusqu'à celui de Marc-Aurèle.

Dans la première de ces deux périodes, vécurent Daméas, Phœnix, Eutychide, Charès, auteur du colosse de Rhodes [2], tous élèves de Lysippe [3]; Euthycrate, Dahippe et Béda, ses fils; Xénocrate, son petit-fils, qui composa un traité sur la sculpture [4]; Céphisodote [5] et Eubulus, fils de Praxitèle [6]; Pamphile, son élève; Cantharus, élève d'Eutychide; Tisicrate, élève d'Euthy-

[1] Winck., lib. IV, cap. VI, t. II, p. 255 et suiv.

[2] Plin., lib. XXXIV, cap. XVIII, § I, édit. de Hard.

[3] Id., *ibid.*, cap. XIX, § VII et XX.

[4] Id., *ibid.*, § XXIII.

[5] Pline fait distinguer deux sculpteurs de ce nom (lib. XXXIV, cap. XIX, § XXVII). Le premier vivait dans la CIIe olympiade; Phocion avait épousé sa sœur. (Plutarch., *in Phocion.*, t. I, p. 750). Le second était fils de Praxitèle; il paraît avoir travaillé, à la cour des rois de Pergame. Ce Céphisodote est celui que Pline place, avec raison, à la CXXe olympiade (Plin., lib. XXXVI, cap. IV, § VI).

[6] Le nom d'Eubulus, fils de Praxitèle, se voit sur un hermès, placé autrefois à la *villa* Negroni (*Mus. Pio-Clement.*, t. VI, tav. XXI, p. 36. — Caylus, *Mém. de l'Acad. des Belles-Lettres*, t. XXV, p. 333).

crate, et de qui les ouvrages étaient quelquefois confondus avec ceux de Lysippe lui-même [1]; Agasias d'Éphèse, fils de Dosithée; Polyeucte, Harmatius; Héraclide, fils d'Agasias; Hermoclès de Rhodes, qui travaillait à la cour des premiers Séleucides; Isigone, Pyromaque, Straton, qui représentèrent dans leurs ouvrages les victoires d'Attale et d'Eumènes [2]; Timoclès, Archésitas, Timarchide; Antigone, qui écrivit un traité sur son art [3]; et l'illustre Cléomènes, à qui nous devons un des chefs-d'œuvre les plus accomplis de tous ceux que le temps a respectés.

Ces artistes furent contemporains d'Euclide, du poëte Aratus, de Bion, de Moschus, de Théocrite, de Callimaque, d'Apollonius le Rhodien, du sage Polybe. Tandis que quelques écrivains grecs commençaient à perdre de vue les grands modèles, le goût des statuaires se conservait dans toute sa pureté. Il semble même que l'amour des arts acquît de jour en jour une nouvelle énergie. Ce fut dans ce temps, que les Cnidiens, accablés par les malheurs des guerres et par le fardeau des contributions, refusèrent de vendre la Vénus de Praxitèle pour une somme égale à toutes leurs dettes [4], et que le peintre Nicias, après avoir refusé soixante talents attiques (ou environ trois cent vingt-quatre mille francs) d'un de ses tableaux, en fit présent à la ville d'Athènes sa patrie [5].

Polyeucte exécuta la statue que les Athéniens élevèrent à Démosthène après sa mort, la première année de la cxxv^e^ olympiade : cette statue était en bronze ; il en existe plusieurs belles copies antiques [6].

[1] « Lysippi sectæ propior, ut vix discernantur complura signa. » (Plin., lib. xxxiv, cap. xix, § viii.)

[2] Plin., lib. xxxiv, cap. xix, § xxiv.

[3] Id., *ibid.* — Diog. Laert., lib. vi, cap. vii, segm. clxxxviii, *in Chrysipp.*

[4] « Omnia perpeti maluere, nec immerito ; illo enim signo Praxiteles nobilitavit Cnidum. » (Plin., lib. xxxvi, cap. iv, § v, édit. de Hard.)

[5] Plin., lib. xxxv, cap. xl, § xxviii.

[6] Plutarch., *Vit. decem orat.*, p. 847. — On en voit une très-belle en Angleterre; elle est en marbre; elle appartenait, il y a quelques années,

La vérité, l'énergie, la légèreté, la souplesse, qu'on admirait dans les ouvrages de Lysippe, se retrouvent dans la statue d'Agasias, faussement appelée le *Gladiateur combattant*; le style de cette belle statue et la forme des lettres employées dans l'inscription semblent nous autoriser également à placer Agasias parmi les élèves de Lysippe, ou du moins parmi les artistes qui lui succédèrent immédiatement, et qui adoptèrent ses principes [1].

Céphisodote, fils de Praxitèle, hérita des talents [2] et même des inclinations de son père. Il exécuta des statues des courtisanes Anyte et Myro [3]; il modela aussi une Vénus que l'on voyait à Rome, dans le Musée d'Asinius Pollion [4], et un groupe de lutteurs, dont Pline loue principalement la vérité [5].

Minerve, les Grâces et Vénus elle-même semblaient avoir comblé de leurs faveurs l'heureux Cléomènes, sculpteur athénien. Les statues des Muses, appelées *les Thespiades*, que ce digne successeur de Praxitèle avait sculptées pour la ville de Thespies [6], et qui furent apportées à Rome par Mummius [7], offraient des formes si élégantes, tant de vérité, tant de charmes, que l'une d'elles inspira une passion insensée au chevalier ro-

au duc de Dorset; elle est gravée dans le Winckelmann de Féa (t. II, tav. VI). Le Musée Napoléon possède une belle statue, dont la tête est évidemment une copie antique d'une tête de Démosthène. L'authenticité des portraits de cet orateur est complétement prouvée. On peut consulter, à ce sujet, le *Musée Pio-Clémentin*, t. III, tav. XIV, et les *Antiquités d'Herculanum*, Bronzi, t. I, tav. XI, XII, XIII et XIV. (Aujourd'hui, au Musée Royal, nº 92. — 1830.)

[1] Les caractères de l'inscription gravée sur le tronc de l'arbre placé auprès de cette statue indiquent, par leur forme, qu'elle est une des plus anciennes parmi celles qui portent des inscriptions.

[2] « Praxitelis filius... artis hæres fuit. » (Plin., lib. XXXVI, cap. IV, § VI.)

[3] Tatian., *Orat. ad Græc.*, p. 114. (Oxon., 1700.)

[4] Plin., lib. XXXVI, cap. IV, § VI.

[5] « Hujus laudatum est Pergami Symplegma, signum notabile, digitis corpori verius, quam marmori impressis. » (Plin., *loc. cit.*)

[6] Plin., lib. XXXVI, cap. IV, § X, édit. de Hard.

[7] Cic., *in Verrem*, lib. IV, cap. II.

main Junius Pisciculus [1]. Est-ce à Cléomènes que nous devons l'admirable statue qui est pour nous le modèle accompli de la beauté ? Cet artiste est-il le même que Cléomènes l'Athénien, fils d'Apollodore, auteur de la Vénus de Médicis ? c'est ce que M. Visconti, à l'aide des rapprochements les plus heureux, semble avoir prouvé jusqu'à l'évidence [2].

La période suivante ne nous présente ni des noms moins célèbres, ni des ouvrages moins dignes d'admiration.

Les plus habiles artistes grecs, appelés à Rome, enrichirent cette ville, devenue la capitale du monde, d'une quantité de statues qui nous paraît aujourd'hui prodigieuse.

Polyclès, fils de Timarchide, sculpta un hermaphrodite en bronze, qui obtint une grande célébrité [3]. Quatre belles statues antiques de marbre, entièrement semblables l'une à l'autre, dont une se voit au Musée Napoléon, peuvent en être des copies ou des répétitions [4].

Antée, Callistrate, Cléon, Calliclès, Céphis, Daïphron, Démocrite le Sicyonien, Apollodore et une foule d'autres artistes exécutèrent pour les grands de Rome, dans les derniers temps de la république, des bustes en bronze, représentant des philosophes [5] ; la plupart des marbres antiques qui nous restent, en sont vraisemblablement des répétitions ou des copies. Ces marbres nous offrent, dans de simples portraits, tous les grands principes de la sculpture grecque.

Studieux imitateur de la nature [6], Pasitèle répétait souvent ce

[1] « Quarum unam adamavit eques romanus, Junius Pisciculus, ut tradit Varro. » (Plin., lib. XXXVI, cap. IV, § XII.)

[2] M. Visconti a développé cette opinion dans un mémoire intitulé : *Note critique sur les sculpteurs grecs qui ont porté le nom de Cléomènes*, imprimé à Paris dans le journal de la *Décade littéraire*, an X (1802). Ce savant nous fait espérer une nouvelle dissertation sur le même sujet. (Il ne l'a jamais publiée. — 1830.)

[3] « Hermaphroditum nobilem fecit. » (Plin., lib. XXXVI, cap. XIX, § XX.)

[4] Deux de ces figures sont à Rome, au palais Borghèse ; la quatrième est dans le Musée de Florence.

[5] Plin., lib. XXXIV, cap. XIX, § XXVI, XXVII, XXVIII, et al. loc.

[6] Un jour, qu'il modelait un lion d'après nature, une panthère, renfer-

principe conforme aux opinions de Lysippe, que *la plastique est la mère de l'art statuaire*; que *le sculpteur et même le ciseleur ne doivent exécuter aucun ouvrage, sans avoir fait auparavant un modèle en cire ou en argile* [1]. Cet artiste, né dans la Grande Grèce, vivait à Rome vers l'an 665 de la fondation de cette ville, dans la CLXXII[e] olympiade [2].

Apollonius d'Athènes, fils de Nestor, dut travailler à Rome dans le temps de Pompée. Il est vraisemblable que son Hercule en repos, dont il nous reste un fragment admirable, appelé *le Torse*, décorait le portique élevé par cet illustre Romain [3]; et la forme des lettres gravées sur ce précieux fragment ne permet pas de croire qu'il ait été fait avant le septième siècle de Rome [4].

Glycon d'Athènes paraît avoir vécu dans le même temps. L'Hercule Farnèse, qui porte son nom, est regardé comme un

mée dans le voisinage, rompit sa loge, et il se trouva dans le plus grand péril. « Non levi periculo diligentissimi artificis. » (Plin., lib. XXXVI, cap. IV, § XII.)

[1] Plin., lib. XXXV, cap. XLV.

[2] Pasitèle devint citoyen romain, lorsque le droit de cité fut accordé à toutes les villes de la Grande Grèce (Plin., lib. XXXVI, cap. IV, § XII). Ce droit leur fut donné par la loi *Plotia*, en l'an 665 ou 666 de Rome. (Heinecc., *Antiq. rom. jur. illustr.*, Append., ad lib. I, cap. I, § IX). Le même artiste composa un ouvrage en cinq volumes, renfermant la description des monuments les plus célèbres de tout l'univers (Plin., *ibid.*).

[3] Il a été découvert dans les ruines de ce portique, auprès du théâtre de Pompée. Nous voyons dans Ovide, dans Properce et dans Martial, que ce portique, journellement fréquenté par la jeune noblesse de Rome, était décoré avec la plus grande magnificence. Il entourait un terrain, orné de platanes, qui est aujourd'hui appelé *Campo di fiore*.

[4] L'oméga y est écrit ainsi ω, au lieu de Ω. Suivant le témoignage de Eckhel (*Doctrin. num. vet. proleg. gen.*, cap. XVII, t. I, p. 104), la lettre ω est peu ancienne. Un des premiers exemples est un *cistophore* de Pergame, dont ce savant fait mention, et dont il fixe l'époque aux années 699 ou 700 de Rome (t. IV, part. I, p. 354, n° 12, et p. 360). Cette médaille est gravée dans le *Tesoro Britannico* de Haym, t. I, p. 159, édit. de 1719. Winckelmann cite un exemple, du temps de Mithridate (liv. VI, cap. IV, t. III, p. 122).

ouvrage original. La forme des lettres gravées sur cette figure prouve que Glycon n'était pas plus ancien qu'Apollonius [1].

Cléomènes d'Athènes, fils de Cléomènes, auteur de la statue connue sous le nom de *Germanicus*, ne saurait avoir vécu avant ces deux grands maîtres [2]. Quel que soit le personnage romain dont cette statue nous offre l'image, l'artiste l'ayant représenté nu, elle ne peut avoir été faite, avant le temps où les Grecs, forcés de flatter leurs maîtres, apprirent aux grands de Rome qu'ils pouvaient, dès leur vivant, être mis au rang des dieux, et ce temps ne remonte point au delà du siècle de Cicéron et de Pompée.

Diogène orna de diverses sculptures le Panthéon de Rome, bâti par Agrippa [3].

Philiscus de Rhodes sculpta des statues de Latone, de Diane, de Vénus, des neuf Muses, qui furent placées dans le portique d'Octavie, auprès des ouvrages de Scopas, de Praxitèle et de Timarchide, qu'on y avait rassemblés. Il fit deux statues d'Apollon; l'une, où le dieu était représenté nu, se voyait dans ce même portique; l'autre fut élevée dans un temple bâti vraisemblablement pour honorer ce chef-d'œuvre [4]. Il est possible que les Muses Clio, Euterpe, Melpomène et Terpsichore, que l'on

[1] Le silence de Pausanias sur ces deux grands artistes prouve qu'ils avaient élevé peu de monuments dans la Grèce. Il est vraisemblable, d'après cela, qu'ils furent emmenés à Rome par Pompée, après la guerre des pirates. Ce général ayant visité la ville d'Athènes après sa victoire, les Athéniens gravèrent, en son honneur, des inscriptions, dans lesquelles ils le plaçaient au rang des dieux. Ce fut alors qu'il dut concevoir le projet d'élever, à Rome, des monuments dignes d'être comparés aux chefs-d'œuvre de la Grèce.

[2] Cette statue se voit au Musée Napoléon. La tête paraît être un portrait. M. Visconti pense qu'elle représente un orateur romain, auquel l'artiste a donné les attributs de Mercure, dieu de l'éloquence. *Not. du Musée Nap.*, nº 80. (Aujourd'hui, au Musée Royal, nº 712. — 1830.)

[3] Plin., lib. XXXVI, cap. IV, § XI, édit. de Hard.

[4] « Ad Octaviæ vero porticum, Apollo Philisci Rhodii in delubro suo. » (Plin., lib. XXXVI, cap. IV, § X.)

voit au Musée Napoléon, et dont il existe plusieurs répétitions, soient des imitations des Muses de cet artiste [1].

Lysias, Criton, Nicolaüs, exécutèrent de grands ouvrages, à Rome, dans le même temps. Une cariatide, découverte auprès du tombeau de Cécilia Métella, porte les noms de Criton et de Nicolaüs [2].

Stéphanus, élève de Pasitèle, et Ménélas, élève de Stéphanus, contemporains de ces mêmes artistes, conservèrent fidèlement les principes que Pasitèle leur avait transmis. Une statue que l'on voit à la *villa* Albani, représentant, suivant toute apparence, un athlète victorieux, est un ouvrage de Stéphanus [3]; le beau groupe de la *villa* Ludovisi, où Winckelmann a cru voir Electre et Oreste, porte le nom de Ménélas [4].

Ce fut, suivant toute apparence, sous le règne d'Auguste, que Ménophante fit une copie en marbre d'une statue célèbre de Vénus, que l'on conservait à Alexandrie Troas. Ce marbre sur lequel il grava son nom, subsiste encore [5]. Nous possédons au Musée Napoléon une copie antique ou de la Vénus de Troas, ou de l'ouvrage de Ménophante.

[1] M. Visconti, *Musée Pio-Clémentin*, t. I, tav. XVII, XVIII, XX et XXI, p. 35, 36, 37, 42, 48.

[2] Plin., lib. XXXVI, cap. IV, § X. — Winckelmann, lib. VI, cap. V, t. III, p. 152.

[3] Gaet. Marini, *Inscrizioni antic. della villa Albani*, class. V, nº 157, p. 173, 174.

[4] On voit une copie de ce groupe, aux Tuileries, dans l'allée des orangers. (Elle ne s'y trouve plus : elle a été remplacée par un Hercule, en bronze, de M. Bosio. — 1830.)

[5] Elle appartient au prince Chigi. On en voit une gravure dans le quatrième volume du *Museum Capitolinum*, p. 352. L'inscription porte ces mots : ΑΠΟ ΤΗΣ ΕΝ ΤΡΩΑΔΙ ΑΦΡΟΔΙΤΗΣ ΜΗΝΟΦΑΝΤΟΣ ΕΠΟΙΕΙ. (*Ménophante la faisait d'après la Vénus de Troas.*) La ville d'Alexandrie Troas, appelée d'abord *Antigonie*, devint colonie romaine sous Auguste, et commença, sous ce prince, à jouir des mêmes droits que les villes d'Italie (Cellarius, *Not. orb. antiq.*, lib. III, cap. III, sect. II, § V). Par un effet de ces droits, la statue originale ne dut pas lui être enlevée. Ce fut vraisemblablement cette difficulté, qui détermina Auguste, ou quelque grand de Rome, à en faire faire une copie.

Sous le règne de Néron, Zénodore exécuta, dans l'Auvergne, un colosse en bronze, représentant Mercure [1]. Appelé ensuite à Rome, il fit une statue colossale de l'empereur. Cette statue était en bronze; elle avait 110 pieds de haut [2]. Zénodore était-il né dans l'Auvergne? Pline ne le dit point, mais il donne lieu de le présumer [3].

L'admirable ouvrage d'Agésander, de Polydore et d'Athénodore, le Laocoon existait-il déjà dans le temps de Virgile, comme l'ont présumé quelques écrivains modernes? Le silence de tous les auteurs antérieurs à Pline nous empêche d'adopter cette opinion [4]. On pourrait supposer que ce groupe, ouvrage de trois artistes Rhodiens, fut fait à Rhodes, entre le règne d'Auguste et celui de Vespasien, et que ce dernier empereur le fit transporter à Rome, lorsqu'il réduisit l'île de Rhodes à l'état de province romaine [5]. Il est cependant plus vraisemblable qu'il fut exécuté à Rome même, et terminé sous le règne heureux de Titus, qui le plaça dans son palais [6].

[1] Cette statue coûta 40,000,000 de sesterces, qui, suivant les calculs de l'abbé Barthélemy, représenteraient aujourd'hui environ 9,000,000 de fr. Zénodore y travailla pendant dix ans (Plin., lib. XXXIV, cap. XVIII, § 1.)

[2] Suétone dit qu'elle en avait 120 (in *Ner.*, cap. XXXI). Après la mort de Néron, ce colosse fut consacré au Soleil. (Plin., *loc. cit.*, et lib. V, cap. V.)

[3] Il dit positivement que c'était dans l'Auvergne que Zénodore avait acquis sa réputation : « Postquam satis ibi artem approbaverat, Romam accitus est a Nerone. » (Plin., lib. XXXIV, cap. XVIII, § 1.)

[4] Lessing paraît avoir très-bien prouvé que Virgile n'a point eu l'intention d'imiter ce groupe, dans la description qu'il a faite de la mort de Laocoon, et même qu'il ne le connaissait pas. (*Du Laoc.*, ch. VI, p. 64 à 70 de la traduction française.)

[5] L'an 74 de notre ère (Suet., *in Vesp.*, cap. IX).

[6] Plin., lib. XXXVI, cap. IV, § XI. — Je supprime les preuves qui pourraient consolider cette opinion. Quelques-unes ont déjà été données sommairement par M. Visconti, dans le *Musée Pio-Clémentin*, t. II, pl. XXXIX. Je ne dois point chercher à prévenir ce que cet illustre antiquaire doit dire à ce sujet, dans la notice relative au Laocoon, qui sera publiée dans le *Musée français*. Le groupe de Zéthus, Amphion et Dircé, ou le *Taureau Farnèse*, ouvrage d'Apollonius et de Tauriscus de Thralles, se voyait, à

Aucun auteur, aucune inscription ne nous a transmis les noms des sculpteurs qui exécutèrent les bas-reliefs de la colonne Trajane. Si l'on considère le style de ce monument, on se persuadera peut-être que ces habiles artistes avaient hérité des principes de Lysippe, d'Euthycrate et d'Agasias.

Une foule d'ouvrages de sculpture, que l'on peut croire appartenir au règne d'Adrien, enrichissent les plus belles collections de l'Europe. Nous rappellerons de préférence les deux centaures, de marbre noir, trouvés à la *villa Adriani*, par la raison qu'ils portent l'un et l'autre les noms d'Aristéas et de Papias, sculpteurs natifs d'Aphrodisias, ville de Carie [1]. La beauté des images d'Antinoüs suffirait pour prouver d'une manière évidente que les Grecs, rappelés au bonheur par Adrien, possédaient, à cette époque, des artistes aussi habiles que les plus grands maîtres des siècles précédents.

Les monuments de Septime Sévère sont les premiers où se manifestent des signes de décadence; quelques bustes de Caracalla rappellent même encore les jours brillants d'Auguste et de Périclès.

Cette décadence devint sensible de plus en plus sous les règnes suivants; le goût se corrompit chaque jour davantage, après la division de l'empire romain; cependant l'art ne s'anéantit point. Dioclétien, Constantin, Théodose, construisirent des édifices, dignes, du moins par leur immensité, de la grandeur romaine, et de nombreuses sculptures ne cessèrent point d'enrichir ces vastes monuments.

Rome, dans le Musée d'Asinius Pollion, au temps d'Auguste (Plin., lib. XXXVI, cap. IV). Winckelmann ne l'a cru postérieur au Laocoon, que parce qu'il a pensé que le Laocoon avait été fait dans le temps d'Alexandre.

[1] *Mus. Capit.*, t. IV, pl. XXXII et XXXIII, p. 165. — On voit une répétition antique d'un de ces centaures, dans le palais Borghèse; il porte un amour-enfant qui lui a lié les mains derrière le dos (*Scult. della villa Pinciana*, stanz. IX, n° 1). Il y a une copie de cette figure, à Paris, dans le jardin des Tuileries. (Celui du palais Borghèse se trouve aujourd'hui à notre Musée Royal, n° 134. — 1830.)

Dans les premières années du cinquième siècle de l'ère chrétienne, le sénat de Rome vota une statue au poëte Claudien, et la fit élever dans le *Forum* de Trajan [1]. En l'an 453, le pape saint Léon, après avoir délivré l'Italie des fureurs d'Attila, fit exécuter la statue de bronze de saint Pierre, qu'on voit encore dans l'église du Vatican [2]. Vers l'an 483, Zénon l'Isaurien honora Théodoric d'une statue équestre qu'il fit placer à Constantinople devant son palais [3]. Les ouvrages de sculpture en marbre et en bronze, faits dans le sixième siècle, sous le règne de Justinien, sont innombrables. Ce prince éleva, dans le *Forum* appelé *Augusteum*, une colonne revêtue de bas-reliefs de bronze, sur laquelle il plaça sa propre statue équestre, colossale, de même métal [4]. Presque tous les empereurs, leurs femmes et leurs ministres avaient des statues. Léon l'Isaurien, célèbre par son attachement fanatique pour les opinions des Iconoclastes, s'en fit élever à lui-même un grand nombre [5].

[1] Claud., in Præf. *Bell. Get.* — L'inscription de cette statue se voit dans Gruter., t. I, p. 391, nº 5. Cinquante ans plus tard, le sénat fit élever une statue de bronze à Sidonius Apollinaris, et la fit placer pareillement dans le Forum de Trajan (Sidon. Apoll., lib. IX, ep. XVI, p. 284; et carm. VIII, vers. 8, p. 350).

[2] Marangoni, *delle Cose gentilesche trasportate all' uso delle chiese*, cap. XX, p. 68. — Fr. Cancellarius, *de Secr. nov. Basilic. Vat.*, t. III, p. 1504 ad 1510.

[3] Jornand., *de Reb. Goth.*, cap. LII. — Tillemont, *Histoire des empereurs*, t. VI, p. 506.

[4] Procop., *de Ædif.*, lib. I, cap. VIII.—Les Turcs ont fondu cette statue pour en faire des canons. Gyllius, qui écrivait au commencement du seizième siècle, dit l'avoir vue. Il assure que la jambe était plus haute qu'un homme (Gyllius, *Constantinop. Topograph.*, lib. II, cap. XVII, apud Gron., t. VI).

[5] Il en avait plusieurs à Rome, vers l'an 729. Elles furent détruites, à cette époque, par le peuple, lors des différends du pape Grégoire II avec cet empereur. M. Heyne a donné une énumération très-détaillée des statues et des édifices élevés par les empereurs grecs, depuis Constantin jusqu'à Manuel Comnène, dans plusieurs dissertations intitulées : *Serioris artis Opera quæ sub imperatoribus Byzantinis facta memorantur* (*Comment. Societ Reg. scient. Gotting.*, t. IX, p. 36 et seq.); *De inte-*

Parvenue au douzième siècle de notre ère, la sculpture grecque n'offrait plus qu'une pure routine; mais étonnante dans ses vieux jours, cette routine n'avait point entièrement oublié la savante théorie dont elle avait reçu l'héritage. Le portail de l'église de Saint-Trophime d'Arles, terminé en 1152 [1], dernier soupir du ciseau grec, reporte l'imagination vers les plus belles époques de l'art : on y retrouve encore, dans les attitudes, du naturel; dans les draperies, de la simplicité; dans les têtes, de la vérité, de la dignité, de l'énergie, et quelquefois, sur les bas-reliefs, d'heureuses réminiscences des compositions antiques.

Des chefs-d'œuvre d'une haute antiquité, un Hercule de Lysippe, une Junon plus ancienne, honorée autrefois à Samos, des statues d'athlètes, des chars et des chevaux de bronze, apportés d'Olympie, conservés avec respect, embellissaient encore Constantinople dans le commencement du treizième siècle; et les Grecs gémirent sur la barbarie des Latins qui, dans le pillage de cette capitale, détruisirent sans pitié tant de vénérables monuments [2].

Enfin, vers ce même temps et pendant les deux cents années qui avaient précédé, les derniers artistes qu'ait produits la Grèce opprimée, appelés en Italie par de sages magistrats, y apportèrent la dernière étincelle du feu qu'ils n'avaient pas laissé périr [3]. Pise, Sienne, Florence, recueillirent ce dépôt précieux;

ritu operum quum antiquæ, tum serioris artis, quæ Constantinopoli fuisse memorantur, ejusque causis ac temporibus, *Comment. prior* (ibid., t. XII, p. 273 et seq.); *Comment. altera* (ibid., p. 292 et seq.); *Artes e Constantinopoli nunquam prorsus exsulantes*, etc. (ibid., t. XIII, p. 3 et seq.). Le lecteur pourra consulter ces savantes dissertations.

[1] *Gallia Christ.*, t. I, col. 561, C. D. — On trouve une gravure de ce monument dans le *Voyage au midi de la France*, de M. Millin, pl. LXX ; mais elle n'est pas très-exacte.

[2] Nicetas, *De statuis æn. ign.*, trad., apud Fabric. *Bibl. græc.*, t. VI, p. 405 et seq., édit. de 1708.

[3] Buschetto, architecte et statuaire, un des artistes grecs les plus renommés des derniers temps, fut appelé à Pise, en 1016, et bâtit la célèbre cathédrale qui fait encore l'ornement de cette ville. On peut regarder

bientôt la flamme se ralluma ; la Grèce, qui avait perfectionné les arts, eut, avant de tomber dans une entière servitude, le mérite de nous transmettre les restes de l'antique héritage. L'art n'avait pas péri dans l'Occident, mais, ranimé par les productions des Grecs, il y puisa une sorte de grandeur, une âme, une expression, que depuis longtemps il ne connaissait plus.

Revenons maintenant sur nos pas, et considérons l'ensemble de notre travail. Quelle route immense nous venons de parcourir ! quel nombre prodigieux d'hommes illustres et de beaux ouvrages nous a présenté l'histoire d'un seul peuple ! Pendant les dix siècles écoulés depuis Dédale jusqu'à Phidias, nous avons vu s'élever, de toutes parts, de grands, de riches monuments, qui attestaient, à chaque génération, des efforts soutenus et des conquêtes successives. Chez le plus léger, chez le plus inconstant de tous les peuples, au milieu des révolutions et des guerres les plus sanglantes, nous avons vu l'art, dirigé dès son enfance par de sages principes, repousser toutes les erreurs, marcher avec constance vers le but auquel il devait atteindre, jamais ne rétrograder, ne s'arrêter jamais. Nous l'avons vu, parvenu au plus haut degré de perfection, se soutenir dans cet état glorieux pendant six cents années. Dix siècles avaient instruit sa jeunesse ; après la longue durée de sa vigueur et de sa gloire, dix siècles se sont écoulés durant son déclin ! Quelle différence entre cette marche ferme, soutenue, toujours progressive, et les nombreuses révolutions que l'art, naissant à peine, a déjà éprouvées parmi nous !

Antique patrie d'Homère, de Démosthène, de Lysippe, de Phidias, mère infortunée des lettres, des sciences et des arts, jamais nous ne t'aurons assez accordé de louanges et d'actions de grâces ! Chaque jour nos vains efforts attestent la divinité de ton génie. Tous les hommes éclairés s'inclinent devant les dieux

cet artiste, et les sculpteurs qu'il amena de la Grèce, comme les fondateurs de l'École moderne de sculpture. Les magistrats de Pise lui firent élever un tombeau (Vasari, *Proem. delle Vite*, p. 76, 77, édit. de 1759).

que formèrent tes enfants. Toi seule as montré l'art, rival de la nature, luttant avec elle dans la formation de la beauté. Tes exemples et tes préceptes doivent être nos guides ; si nous parvenons à égaler tes chefs-d'œuvre, ce ne sera qu'à force de les étudier : mais nous aurions en vain reconnu tes sages principes, en vain nous posséderions tes ouvrages les plus admirables : nous n'obtiendrons jamais une gloire égale à la tienne, si nous n'apprenons encore, en imitant ta conduite, à vaincre l'inconstance de nos goûts.

P. S. Cet écrit ayant été publié en 1806, époque où il n'avait paru que très-peu de traités méthodiques sur la même matière, j'ai cru devoir le réimprimer tel à peu près qu'il était d'abord, sauf de nombreuses additions. Depuis sa publication, plusieurs illustres archéologues ont composé des ouvrages où les mêmes questions ont été discutées avec plus ou moins d'étendue. Je dois citer MM. Frédéric Thiersch, *Ueber die Epochen der bildenden Kunst unter den Griechen*, Munich, 1825 ; Jacobs, *Ueber den Reichthum der Griechen an plastischen Kunstwerken*, Munich, 1810 ; Ottfried Müller, dans ses deux ouvrages intitulés *Orchomène*, et *les Doriens* ; Böttiger, *Archéologie de la peinture* ; Sillig, *Catalogus artificum græcorum et romanorum*, Dresdæ, 1827 ; les savants auteurs des Mémoires qui forment le Recueil publié par M. Böttiger sous le titre d'*Amalthea ou Musée de l'antiquité figurée*, Dresde, 1824 ; Quatremère de Quincy, *le Jupiter Olympien*, 1814. Mais les époques où j'avais placé les principaux chefs d'école, n'ont point été changées. Ces maîtres sont Dipœnus et Scyllis, Callon d'Égine, Canachus l'ancien, natif de Sicyone, Glaucias d'Égine, Calamis, Onatas, Phidias, Polyclète, dit de Sicyone, Naucydès, Lysippe, Praxitèle, Agasias, Pasitèle, Apollonius, mais principalement Callon, Canachus, Lysippe et Praxitèle, qui élevèrent l'art gra-

duellement, depuis l'ancien style éginétique, jusqu'à sa plus haute perfection.

MM. Böttiger, Thiersch et Ottfried Müller pensent qu'il faut distinguer deux Théodore de Samos, l'un fils de Rhœcus, qui florissait vers le commencement des olympiades; ce serait celui dont parlent Diogène Laërce, liv. II, segm. 103, et Diodore de Sicile, liv. I, ch. XCVIII; l'autre, fils de Téléclès, et petit-fils du même Rhœcus, serait celui dont Hérodote fait mention, liv. I, ch. LI; liv. III, ch. XLI. Je suis d'autant plus disposé à me ranger à cette opinion, qu'elle est partagée par mon honorable confrère, M. Hase. Elle ne change rien à la marche que j'ai tracée des progrès de l'art.

On pourrait objecter contre mon sentiment au sujet de Canachus, que Xerxès enleva de Milet sa statue colossale d'Apollon Didyméen, la deuxième année de la LXXV[e] olympiade (Pausanias, I, XVI; VIII, XLVI), pour la placer à Ecbatane; et que la ville de Milet ayant été saccagée par Darius la troisième année de la LXXI[e] olympiade (Hérodote, VI, XVIII), il est à croire que cette statue n'y avait été consacrée qu'après ce dernier événement. Je répondrais que le pillage et la destruction même d'une ville ne supposent pas l'anéantissement des statues des dieux, témoin la ville de Corinthe, où furent conservées tant de statues anciennes. Mais il y avait ici un motif particulier pour faire respecter l'Apollon de Canachus, c'est le culte que les Perses rendaient au soleil. Nous voyons, dans Hérodote, qu'après la bataille de Marathon, Datis, général de Darius, ayant appris qu'un de ses soldats avait enlevé une statue d'Apollon de la ville de Délium, la transporta lui-même à Délos, comme un objet que sa propre religion lui enseignait à révérer (Hérodote, VI, CXVIII). C'est ce sentiment qui porta Xerxès à placer la statue de Canachus à Ecbatane.

Heyne et d'autres critiques voudraient supprimer le nom de *Périclète* du texte de Pausanias, tant dans le chapitre XXII du livre II, que dans le chapitre XVII du livre V, et le remplacer par celui de *Polyclète d'Argos*, ou Polyclète le jeune, d'où il

suivrait que celui-ci aurait été élève de Polyclète l'ancien. J'avoue que je ne saurais adopter cette correction, quand même elle semblerait autorisée par le texte de quelque manuscrit. Deux motifs me déterminent : le premier, c'est que Pausanias se trouve d'accord avec lui-même dans les deux passages, et qu'il dit formellement que Periclète était fils de Mothon, et frère de Naucydès ; le second est l'âge comparé des deux Polyclète, car Polyclète l'ancien, dit *Polyclète de Sicyone*, dut naître dans la LXXIVe ou la LXXVe olympiade, vers l'année 480 avant notre ère ; et Polyclète le jeune exécuta son dernier ouvrage connu, qui est la statue de Jupiter *Milichius* d'Argos, au plus tôt, la deuxième année de la CIX^e olympiade, l'an 343 avant J.-C. (Voyez la *Biographie universelle*, articles POLYCLÈTE DE SICYONE, POLYCLÈTE D'ARGOS.) Il y a, par conséquent, entre la naissance du premier de ces maîtres, et le dernier ouvrage connu du second, un intervalle de cent quarante ans. Une si grande distance suppose au moins une génération entre les deux Polyclète. En admettant avec Pausanias que Polyclète l'ancien a été le maître de Periclète, celui-ci le maître de son frère Naucydès, et Naucydès le maître de Polyclète le jeune, tout est d'accord. Mon opinion est conforme à celle de Facius, éditeur de Pausanias. (Pausan. *Græc. descript.*, lib. II, cap. XVII, not. 12, t. I, p. 261.)

MÉMOIRES

SUR LES PROGRÈS DE LA SCULPTURE GRECQUE.

MÉMOIRES

SUR LES PROGRÈS DE LA SCULPTURE GRECQUE,

DEPUIS

LA JEUNESSE DE PHIDIAS JUSQU'À LA MORT DE PRAXITÈLE[1].

L'histoire de l'art ne présente, chez les anciens, aucune période plus digne de notre attention que le temps écoulé depuis la jeunesse de Phidias jusqu'à la mort de Praxitèle. Pendant les cent quatre-vingt-douze années renfermées entre ces deux époques, la Grèce, marchant à grands pas vers un perfectionnement général, enfante, sans interruption, une suite de maîtres dont les chefs-d'œuvre, de plus en plus accomplis, n'ont jamais cessé d'être un sujet d'admiration et pour les anciens et pour les modernes.

Tandis que Simonide, Anacréon, Eschyle, Pindare, et, bientôt après, Sophocle, Hérodote, Euripide, Thucydide, Hippocrate, Xénophon, Platon, Démosthène, Aristote, Théophraste, régularisaient les accords de la poésie lyrique, érigeaient l'art théâtral, créaient le style propre à l'histoire, prêtaient une nouvelle force à l'éloquence de la tribune et à celle du barreau, établissaient les sciences morales sur des bases immuables, on vit, auprès de ces grands hommes, s'élever, régner, se surpasser l'un l'autre, des artistes dont les ouvrages ne contribuent pas moins à la gloire toujours croissante de leur patrie. Dans la peinture, ce sont : Aglaophon, Polygnote, Apollodore, Parrhasius, Zeuxis, Timanthe ; ensuite, Pamphile, Mélanthe, Apelle, Nicias, Protogène. Dans la sculpture : Agéladas, Micon, Pythagore de Rhége, Calamis, Calli-

[1] La première partie de ces mémoires a été lue deux fois à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, au commencement de l'année 1817.

maque, Onatas ; et, après ces habiles statuaires, de plus habiles encore : Phidias, Myron, Polyclète de Sicyone, Alcamène, Naucydès, Scopas, Léocharès, Briaxis, Lysippe, Praxitèle.

Autant ce tableau est magnifique par la célébrité des maîtres, qui se transmettent l'un à l'autre les leçons et les exemples de leurs prédécesseurs, autant il est intéressant et instructif, à cause des progrès que la peinture et la sculpture font d'année en année, et, pour ainsi dire, de jour en jour.

Lente jusqu'alors dans sa marche, la peinture, au commencement de cette belle période, brisant les liens d'une longue enfance, anime ses compositions, ennoblit son style, réchauffe son coloris ; et bientôt, dans des compositions plus savantes, ajoutant à la grandeur du dessin le mérite d'une expression sublime, elle fait admirer ses ouvrages à l'égal des merveilles que crée l'art du ciseau.

Dans la sculpture, quand la période commence, l'ancienne École *Attique* ou *Dédalienne* domine encore ; elle forme deux branches principales, savoir : l'École *Attique*, proprement dite, et celle d'Égine, difficiles aujourd'hui à distinguer, très-reconnaissables pour l'œil exercé des anciens [1].

L'art, toutefois, se perfectionne visiblement. Bientôt, Agéladas, Glaucus, Micon, et les plus habiles de leurs contemporains, assouplissent cette manière sèche et rude. Pythagore de Rhége prépare de nouveaux succès, en posant les lois fondamentales du rhythme et de l'harmonie sous le ciseau de Calamis ; une expressive naïveté s'unit à une grâce jusqu'alors inconnue. Le majestueux colosse du Parthénon efface tout ce qui a précédé. A son aspect, les écoles Dédaliennes ont disparu ; une nouvelle ère commence. Cependant, et malgré l'éclat des chefs-d'œuvre de Phidias, le génie de l'imitation pouvait offrir encore, dans les attitudes, plus de grâce ; dans les ondulations des chairs, plus de délicatesse ; dans l'expression des passions, plus de vivacité. Le

[1] Pausan., lib. XLII, v. 25 ; lib. VII, v. 5 ; lib. VIII, v. 53 ; lib. X, v. 36 et 37. — Steph. Byz., in Αἰγῖναι.

génie national prend alors de nouvelles forces; une étude plus approfondie des formes humaines enseigne l'art d'ajouter une nouvelle beauté aux images mêmes des dieux. Ce perfectionnement se fait sentir dans tous les arts. Fidèle et embellie, l'image d'Alexandre, qu'a sculptée Lysippe, paraît, en effet, celle du fils d'Ammon ; Apelle prête la foudre à ce héros divinisé ; et Praxitèle, enfin, réunissant, sur le marbre entièrement nu de la Vénus de Cnide, aux élégants et voluptueux contours de Phryné, le sourire gracieux de Cratine, flatte le goût par l'harmonieux rapprochement des attraits les plus achevés, et ravit les sens par une vérité parfaite. On se demande si Vénus a quitté l'Olympe pour venir habiter Cnide.

Mais, pour que ces tableaux inspirent tout l'intérêt qu'ils sont, en effet, capables d'offrir, il est nécessaire que les faits y soient rangés suivant leur véritable ordre chronologique. Si l'histoire s'écarte de ce plan, tout se trouble ; l'art, après les perfectionnements les plus remarquables, semble rétrograder tout à coup ; la sécheresse des premiers temps se reproduit auprès des formes larges et moelleuses qui lui avaient succédé ; bannie par la grâce, la roideur la repousse à son tour. Dès lors, la comparaison, soit des maîtres, soit des écoles, demeure presque sans utilité, et, dans cette confusion, on pourrait douter même de la solidité des principes enseignés par les maîtres les plus habiles, puisque leur doctrine n'aurait pas empêché le retour de l'ignorance ou les empiétements du mauvais goût, dans de très-courts intervalles.

Peut-être le renversement de l'ordre chronologique a-t-il jeté encore plus de trouble dans la période qui s'étend de la mort de Praxitèle à la fin du règne des Antonins, que dans celle qui nous occupe en ce moment. Un système prêché avec trop de légèreté, adopté avec trop de confiance, a fait croire qu'après Alexandre, l'art dégénéra promptement. Cette longue et intéressante période, on l'a appelée *le règne des imitateurs*. Quatre siècles ont été dépouillés de leur gloire. Il a fallu, pour être conséquent, choisir entre deux erreurs : ou se persuader que les admirables ouvrages qui enrichissent nos Musées, la Vénus de Médicis, l'Apollon du

Belvédère et la Diane sa sœur, le groupe d'Ajax, le Torse, le Laocoon, appartenaient aux contemporains de Phidias, ou regarder ces images comme des productions d'un ciseau dégénéré, et ne voir, dans les Cléomène, les Apollonius, les Glycon, les Agésander, que de froids plagiaires des Myron et des Polyclète. Cependant, le classement chronologique des artistes anciens n'a point encore été exécuté avec la précision, ou présenté avec les développements que cette belle partie de l'histoire grecque paraît exiger.

Dans l'immensité du sujet qu'il avait embrassé, les arts ne pouvaient être, pour Pline, qu'un accessoire. Sa chronologie, établie sur des mémoires qu'il a plus d'une fois accusés d'inexactitude, se ressent, à chaque pas, de l'infidélité de ses guides. Heureusement, le remède est dans le mal même ; car, en confondant les noms et les époques, Pline est aussi tombé dans des contradictions qui servent quelquefois à redresser ses erreurs.

Entraîné par une vive imagination vers la partie descriptive de son travail, Winckelmann, de qui l'ingénieux traité a contribué si puissamment à répandre la connaissance et l'amour des arts, Winckelmann s'est confié, presque sans examen, à la chronologie de Pline, et il s'est trouvé souvent engagé dans des raisonnements vicieux ou de fausses conjectures, c'est n'avoir pas osé soupçonner, dans cet écrivain, des erreurs de chronologie.

Le judicieux Sainte-Croix attachait, sans doute, peu d'importance au Canon chronologique qu'il a joint à l'Anacharsis. Fidèle à Pline, il a erré avec lui.

On ne peut se rappeler sans reconnaissance les services que Heyne a rendus aux lettres et à l'histoire, dans les dissertations où il a traité des révolutions de l'art, depuis les temps héroïques jusqu'à la destruction de l'empire de Constantinople. Plusieurs rapprochements heureux, plusieurs explications pleinement satisfaisantes donnent du prix à son travail ; mais, malgré la sagacité qui distinguait ce savant, en redressant quelques-unes des fausses assertions du naturaliste romain, en remontant même aux sources qui les ont produites, il en a aussi adopté un grand nombre, et

l'on reconnaît, à regret, que ce sont précisément celles qui apportent le plus de confusion dans le système général.

C'est notre confrère M. Visconti qui, le premier, a restitué aux quatre siècles postérieurs au règne d'Alexandre la palme que Winckelmann leur avait injustement ravie. Le premier, il a démontré, avec l'ingénieuse critique qui dirige et embellit ses vastes connaissances, que les trésors les plus précieux de nos Musées appartiennent à cet âge où le goût des arts, maintenu dans sa pureté, où les lumières, non-seulement conservées dans tout leur éclat, mais encore augmentées, consolèrent la Grèce des calamités auxquelles elle ne cessait d'être en proie. Mais les observations de notre confrère sont disséminées dans ses Notices sur le *Musée Clémentin* et le *Musée français*, et elles laissent malheureusement entre elles des lacunes considérables.

Je dois aussi le dire : malgré les travaux de ces deux antiquaires, les fausses idées de Winckelmann ne sont point entièrement abandonnées : les temps de Cléomène, de Pasitèle et d'Athénodore, des hommes instruits les appellent encore *le règne des imitateurs* ; des sculpteurs froids et secs, qui précédèrent Phidias de plus d'un demi-siècle, demeurent rangés après ce maître. On atténue ainsi la gloire de la Grèce, jusque dans des écrits consacrés à l'honorer, et propres à le faire par leur mérite, tant apparemment il était difficile de croire à l'ensemble des prodiges qu'elle offre à notre admiration.

Lorsque de grands maîtres sont tombés dans quelque erreur, lorsque de savants écrivains n'ont pas traité dans son entier un sujet fécond, leurs successeurs, avec bien moins de talent, peuvent arriver plus près du but : c'est ce que j'ai tenté de faire.

Déjà, dans un fragment d'un *Discours sur la sculpture ancienne*, imprimé en 1806 à la tête d'un des volumes du *Musée français*, je me suis appliqué à rétablir l'ordre chronologique, sur les témoignages réunis des écrivains anciens et des monuments existants de la sculpture grecque. Mais, obligé de me resserrer dans trente pages environ, et voulant embrasser un ensemble de deux mille six cents années, j'ai dû renoncer à des développe

ments importants, omettre un grand nombre d'artistes, et même supprimer une partie de mes preuves [1].

Je soumets aujourd'hui à l'Académie un travail plus étendu. Je ne traiterai cependant, pour cette fois, que des progrès de la sculpture ; j'essayerai de tracer, dans deux mémoires, l'ordre chronologique des sculpteurs qui appartiennent aux quarante-huit olympiades écoulées, comme je l'ai dit, entre la jeunesse de Phidias et la mort de Praxitèle. J'intitule ce premier mémoire : *Phidias et ses contemporains* ; le second aura pour titre : *Polyclète de Sicyone, ses contemporains et ses successeurs jusqu'à Praxitèle inclusivement.* Ces deux mémoires peuvent être considérés comme deux parties d'un seul tout.

Si mes recherches sont jugées propres à inspirer quelque intérêt, un troisième mémoire développera la suite chronologique des sculpteurs et la marche de l'art depuis la mort de Praxitèle jusqu'à la fin du règne de Gallien, et un quatrième, l'histoire chronologique de la peinture dans ces deux périodes réunies.

Mon but est de prouver que l'art fut préservé, chez les Grecs, des révolutions qu'il a subies chez les modernes. Nous le verrons d'abord, pendant environ deux cents années, malgré toute la mobilité de l'imagination des Grecs, monter, de degrés en degrés, d'un état assez éloigné de la perfection, à une perfection presque miraculeuse. Nous le verrons ensuite, pendant quatre siècles, se soutenir à la même hauteur, s'élever même encore davantage, par un effet du respect des plus habiles maîtres pour les bonnes traditions, et surtout par leur attachement au principe immuable de la recherche du grand et de l'imitation du vrai. De là suivra cette conséquence, que, si nous sommes parvenus à con-

[1] Ce fragment forme une partie du *Discours historique sur la sculpture ancienne*, dont les soixante premières pages ne sont pas de moi. Il a été réimprimé, en 1807, dans le *Magasin encyclopédique* de Millin, sous le titre de : *Essai sur le classement chronologique des sculpteurs grecs les plus célèbres*, et réimprimé en 1831, à la suite des livres XXXV et XXXVI de Pline, dans le t. IX de l'édition de cet auteur, publiée par M. Lemaire. J'ai fait, dans cette dernière édition, des additions et des corrections importantes.

naître la théorie des statuaires grecs, et si les maîtres dont s'honore aujourd'hui notre patrie ont su se l'approprier, nous pouvons espérer d'égaler entièrement la Grèce, en demeurant fidèles à ses enseignements et à ses exemples ; mais que si, au contraire, une nouvelle école venait à les abandonner, si l'amour du changement se substituait à celui du vrai beau, nous ne pourrions manquer de nous précipiter dans une dégradation honteuse et pour longtemps sans remède.

I

PHIDIAS ET SES CONTEMPORAINS.

La série des faits, que je veux classer dans leur ordre chronologique, se rattache à un événement de l'histoire des Athéniens, dont l'époque ne présente aucun sujet de doute : c'est la consécration de la Minerve du Parthénon. Eusèbe et le Syncelle nous apprennent que cette statue, production célèbre de Phidias, fut érigée la deuxième année de la LXXXVe olympiade. Heyne a confirmé cette date par des rapprochements entièrement convaincants, et M. Quatremère de Quincy l'a adoptée dans son ouvrage intitulé : *le Jupiter olympien*. Nous savons d'ailleurs, par le témoignage d'Aristote et de Plutarque, que Phidias se représenta lui-même en bas-relief dans les ornements du bouclier de la Déesse, sous les traits d'un vieillard chauve, πρεσβύτου φαλακροῦ. Or, si nous admettons qu'il fût alors âgé de cinquante-cinq à cinquante-six ans, il s'ensuit qu'il était parvenu vers sa dix-huitième ou sa vingtième année, la première de la LXXVIe olympiade, et qu'il était né vers la quatrième année de la LXXe olympiade, 497 ans avant notre ère. Pour remonter à la jeunesse de ce grand maître, c'est donc à l'époque de la LXXVIe olympiade que nous devons nous transporter ; c'est là que commence la partie brillante des annales de l'art.

Cette époque est, comme on le sait, d'un grand intérêt dans l'histoire de la Grèce. Lors des deux invasions de l'Attique faites par Xercès et par Mardonius, toutes les habitations particulières avaient été incendiées, tous les temples renversés, toutes les statues mises en pièces. Les ravages s'étaient tellement multipliés, que lorsque Thémistocle fit construire les *longues murailles*,

on jetait pêle-mêle, dans les fondations, des tronçons de colonnes, des chapiteaux brisés, des fragments défigurés de sculpture [1]. Après les batailles de Salamine et de Platée, il fallut, par conséquent, tout recréer. Jamais le génie des arts n'avait été aussi nécessaire à la Grèce, et particulièrement aux Athéniens.

D'un autre côté, à commencer de ces illustres victoires, la puissance et la richesse d'Athènes s'accrurent visiblement de jour en jour. Sa marine étendait et consolidait son influence politique et ses relations commerciales. Ses colonies de l'Asie Mineure et de la mer Ionienne, les peuples mêmes de la Thrace et de la Macédoine, amis ou subjugués, contribuaient à l'envi à sa prospérité. Appelés au secours de la chose publique, nécessaires d'ailleurs, par l'effet d'un goût naturel, aux jouissances de toutes les classes de citoyens, les arts, dans cet élan général, durent servir à la fois la religion, l'orgueil national, l'industrie, le patriotisme.

Mais une remarque qui ne doit pas nous échapper, attendu qu'elle se lie avec l'histoire particulière des écoles de sculpture, c'est que le développement des grands États de la confédération grecque ne fut pas toujours favorable aux petites républiques. Tandis que la ville d'Athènes s'élevait à un haut degré de puissance, Égine, au contraire, où des marins intrépides, des manufacturiers habiles et exercés, étaient devenus une nation sur un rocher de quatre lieues de tour, succomba sous les forces supérieures d'un voisin jaloux. Après plusieurs avantages qu'ils avaient remportés sur les Athéniens, les Éginètes, entièrement défaits dans un combat naval, virent leurs fortifications renversées, leur gouvernement aboli, leurs principaux citoyens déportés, et ne conservèrent leurs propriétés, qu'en perdant leur autonomie et en se soumettant à l'autorité de la cité victorieuse [2]. Cette révolution eut lieu la deuxième année de la LXXXe olympiade, époque où Athènes et Égine possédaient l'une et l'autre plusieurs habiles

[1] Thucyd.
[2] Diod. Sic., lib. XI, cap. XXXII.

artistes. Avec sa richesse et sa liberté, il fallait bien qu'Égine perdît l'influence que ses sculpteurs avaient longtemps exercée sur le goût de la nation. Cette ville conserva d'habiles fondeurs, d'excellents ciseleurs, et même quelques statuaires distingués; mais le sceptre des arts lui échappa pour passer dans des mains aussi intelligentes et plus heureuses.

Des causes à peu près semblables préparaient de semblables résultats dans la Grande-Grèce. Sybaris venait de s'anéantir, incendiée et démolie par les Crotoniates [1]. Déjà commençaient les scènes de désolation qui, dans le cours de deux cent cinquante années, consommèrent la ruine des villes de Rhége, d'Hipponium, de Caulonia, de Locres, de Crotone, si longtemps riches et fortunées.

Cette belle partie de l'Italie possédait, dans la LXXVIe olympiade, des statuaires illustres; Crotone en avait précédemment formé plusieurs. Mais la fortune de la Grèce proprement dite l'emportait. Hiéron, Denys l'Ancien et les autres tyrans de la Sicile, les Carthaginois, les rois de Perse, les Romains, Annibal, anéantirent, dans ce pays richement doté par la nature, tout espoir de grandeur, et en détruisirent la population elle-même dans des torrents de sang.

Cette remarque ne s'applique qu'à des états particuliers, mais elle appartient à l'histoire du génie grec en général, en ce qu'elle tend à expliquer pourquoi l'art paraît s'éteindre chez les Éginètes et les Grecs de l'Italie, aux époques marquées par les progrès les plus éclatants dans les écoles d'Athènes, d'Argos, de Sicyone, de Rhodes et des autres villes grecques proprement dites, où le gouvernement s'appliquait à le favoriser.

A peine, dans la troisième année de la LXXVe olympiade, le sol de la Grèce fut-il purgé de la présence des barbares, que, dans un enthousiasme universel, tous les états commencèrent à relever les temples de leurs dieux. Le marbre, le bronze, l'ivoire et l'or furent livrés avec profusion aux statuaires. Rien ne paraissait

[1] Strab., lib. VI, cap. II.

assez magnifique pour une nation pleine d'audace, éclairée, riche et victorieuse.

Trois générations d'artistes pouvaient alors partager l'attention publique : c'étaient les vieillards, les hommes parvenus à la force de l'âge, les jeunes maîtres et les élèves.

Canachus de Sicyone et son frère Aristoclès, Égésias, Critias de Nésos, Callon, Glaucias et Anaxagore, tous trois d'Égine, touchaient au terme de leur carrière, si toutefois quelques-uns d'entre eux ne l'avaient totalement remplie.

Hippias, Agéladas, Téléphane, Menœchme et Soïdas de Naupacte, Simon d'Égine, Dionysius et Glaucus d'Argos, Micon d'Athènes, Pythagore de Léontium, Pythagore de Rhége, Pythagore de Samos ; Calamis et Callimaque, vraisemblablement Athéniens ; Onatas d'Égine, fils de Micon, composaient l'école régnante.

Phidias, Myron, marchaient à leur suite, mais avec eux. Polyclète de Sicyone, Praxias, Callitèle, Lycius, Alcamène, Agoracrite, Colotès et une foule d'autres appartenaient à la jeune école. Ils étaient l'espoir de l'âge qui commençait.

Ces trois séries d'artistes qui ont pu voir luire le même soleil, les uns en commençant la vie, les autres prêts à la quitter, ces trois séries, dis-je, marquent trois degrés bien distincts dans le perfectionnement du goût : c'est principalement pour les avoir confondus, que Pline a jeté, dans l'histoire de la sculpture, du désordre et de l'obscurité.

Canachus, Aristoclès, Égésias, Critias, Callon, Glaucias, Anaxagore, étaient contemporains les uns des autres, ainsi que je le prouverai successivement. Or, Callon était élève de Tectéus et d'Angélion, qui eux-mêmes avaient eu pour maîtres Dipœne et Scyllis. Canachus, Aristocles et tous les autres avaient, par conséquent, appris leur art, soit auprès de Dipœne et de Scyllis ou des contemporains de ces deux artistes, tels que Bathyclès de Magnésie, Bupalus et Anthermus de Chio, soit auprès des maîtres formés par ces derniers.

Or, d'un autre côté, Dipœne et Scyllis, Bathyclès, Bupalus et

Anthermus étaient, de leur temps, les chefs de l'ancienne école *Dédalienne* ; Canachus, Callon et les autres statuaires, que je dis être parvenus au dernier terme de leur carrière à l'époque de la jeunesse de Phidias, appartenaient donc à cette école antique. Aussi, voyons-nous qu'ils en conservèrent plus ou moins le caractère. Tous ces faits vont être prouvés.

Dipœne et Scyllis naquirent l'un et l'autre dans l'île de Crète, vers la Lᵉ olympiade. Ils ornèrent, d'un grand nombre de statues, qu'ils exécutèrent en commun, les villes d'Argos, d'Ambracès, de Cléone, et acquirent autant de célébrité par les talents et la multiplicité de leurs élèves, que par leurs propres travaux. Leurs ouvrages, les uns en marbre de Paros, les autres en bois d'ébène et ornés d'ivoire, existaient encore, pour la plupart, au temps de Sévère et de Caracalla. Ces maîtres s'étaient si bien approprié la manière appelée *dédalienne*, sans doute en la perfectionnant, qu'on les disait disciples de Dédale, ou même ses fils, expression qui ne pouvait avoir été prise d'abord que dans un sens figuré, et que Pausanias a eu le tort de regarder comme une preuve historique [1].

Bathyclès, natif de Magnésie, se fit une grande réputation par le trône colossal qu'il éleva dans le temple d'Amycles, et sur lequel il plaça une statue d'Apollon, en bronze, beaucoup plus ancienne, qui avait environ trente coudées de haut [2]. Ce trône, qui existait encore au temps de Pausanias [3], offrait, dans ses supports, des figures représentant des Tritons, Typhon et Echidna [4], les Saisons et les Grâces. Il était orné de bas-reliefs où l'on voyait un grand nombre d'histoires mythologiques et accompagné de plusieurs statues, toutes exécutées aussi par Bathyclès. Crésus fit présent aux Lacédémoniens de l'or nécessaire pour le décorer. J'ai induit, de ce fait, dans mon *Essai chronologique*, que ce magnifique monument fut élevé dans la LVIᵉ olympiade, cent ans

[1] Pausan., lib. II, cap. XV.
[2] 45 pieds.
[3] Pausan., lib. XVIII, cap. XIX.
[4] Ἐπειργασμένα.

environ avant la Minerve du Parthénon. C'est, en effet, lorsqu'il fut invité par l'oracle de Delphes à s'allier avec le peuple le plus puissant de la Grèce, que Crésus dut rechercher l'amitié des Lacédémoniens, et l'oracle, qui le lui prescrivit, date de la première année de la LVIe olympiade [1]. Ce fut, d'une autre part, la première année de la LVIIIe, lorsque les Lacédémoniens eurent recommencé avec avantage la guerre contre les Tégéates, que Crésus leur envoya des ambassadeurs pour les inviter formellement à une alliance; et, à cette époque, suivant Hérodote [2], l'or dont il s'agit leur avait déjà été donné. La construction du monument d'Amyclès aurait donc été terminée, au plus tard, dans la LVIIe olympiade [3].

Bupalus et Anthermus, natifs de Chio, fils d'Anthermus, petit-fils de Micciade, arrière-petit-fils de Malas, tous du même pays et tous sculpteurs en marbre, étaient contemporains du poëte Hipponax, et florissaient, par conséquent, dans la LXe olympiade. La fastueuse inscription qu'ils osèrent graver sur un monument dont ils enrichirent la ville de Délos : *Les fils d'Anthermus te rendront célèbre, ô Chio, autant et plus que tes vignes*; cette inscription n'atteste pas seulement l'orgueil des fils d'Anthermus; elle prouve encore l'admiration que la Grèce éprouvait, à cette époque, pour les monuments de la sculpture, et les progrès dont ces deux maîtres croyaient pouvoir s'honorer en se comparant à leurs prédécesseurs. Plusieurs de leurs ouvrages furent apportés à Rome et placés dans des temples construits par Auguste [4]. On a découvert, de nos jours, un piédestal portant cette inscription : *Bupalus la faisait* [5]. Mais le fait même, en attestant que les statues de Bupalus et d'Anthermus n'étaient pas sans quelque mérite, ne doit pas nous empêcher de leur appliquer le jugement prononcé par Quintilien sur les monuments des arts antérieurs à

[1] Larcher, *Can. chron.*
[2] Herodot., lib. I, cap. LXVII, LXVIII.
[3] Corsini, *Fast. attic.*, t. III, p. 110.
[4] Plin., lib. XXXIV, cap. IV.
[5] M. Visconti, *Musée Pio-Clémentin*, t. I.

Callon et sur ceux de Callon lui-même. « On ne peut les admirer, dit-il, que par un amour un peu fanatique pour l'antiquité, et en ayant égard aux temps.» (*Sic etiam amatores habent .. conditione temporum* [1].)

Dipœne et Scyllis comptèrent parmi leurs élèves Tectéus et Angélion [2], Théoclès, fils d'Hégylus, Doryclidas et son frère Médon, tous trois de Lacédémone, et plusieurs autres statuaires [3].

De nombreux monuments de sculpture, entièrement d'ivoire et d'or, qu'on voyait à Élis, dans le temple de Junon, firent honneur à l'habileté de Théoclès, de Médon et de Doryclidas. Mais il faut toujours avoir égard au temps. Pausanias range ces ouvrages au nombre de ceux qu'il qualifie de *très-anciens*, καὶ ταῦτα ἐς τὰ μάλιστα ἀρχαῖα ; expression dont il s'est servi plus d'une fois pour désigner les sculptures de l'école *dédalienne*, non-seulement sous le rapport de l'antiquité, mais encore en ce qui concerne le genre et le goût. « Le travail, dit-il, en est simple et roide » ἔργα δὲ ἐστὶν ἁπλᾶ [4]).

On voyait à Olympie, dans le temple particulier ou le *trésor* des habitants d'Épidamne, plusieurs statues de la main de Théoclès. Elles étaient en bois de cèdre. Une, entre autres, représentait Atlas portant le ciel [5].

Callon d'Égine fut aussi élève de Tectéus et d'Angélion : Pausanias nous l'assure [6]. Callon et Égésias sont, d'ailleurs, les plus anciens statuaires dont Quintilien ait fait mention [7], tout comme Canachus, contemporain de l'un et de l'autre, est le plus ancien que Cicéron ait mis au rang des véritables artistes. « Avant Caton » l'Ancien, dit ce guide infaillible, je ne vois aucun orateur qui » mérite véritablement un si beau titre ; » et en émettant cette

[1] Quintil., lib. x, cap. xii.
[2] Pausan., lib. ii, cap. xxxii.
[3] Id., lib. v, cap. xvii.
[4] Id., ibid.
[5] Id., lib. vi, cap. xix.
[6] Id., lib. ii, cap. xxxii.
[7] Quintil., lib. x, cap. xii.

opinion, il établit un parallèle assez détaillé entre Caton et Canachus, et il les place sur la même ligne : d'où il suit qu'avant Canachus il n'existait, suivant lui, aucun statuaire réellement digne de ce nom [1].

Une des erreurs les plus graves où soit tombé Pline, suivi en ce point par Winckelmann, par M. Heyne et par les plus savants professeurs, consiste à avoir transporté ce maître à la XCV^e olympiade, c'est-à-dire à avoir placé l'époque supposée la plus brillante de sa vie, étant vingt-cinq ou trente ans après la mort de Phidias [2]. Canachus étant contemporain de Callon et d'Égésias, et frère d'Aristoclès, qui fonda une école où plusieurs maîtres se succédèrent immédiatement, la colonie tout entière a fait, par le déplacement de son chef, une irruption sur la XCV^e, la C^e, la CII^e olympiade : tous les degrés ont été confondus. Je dois donner, par conséquent, toute mon attention à rétablir ce statuaire à sa véritable place.

La sculpture fit, du vivant de Canachus, des progrès très-remarquables, et il paraît qu'ils furent en grande partie le fruit de son talent. Ses ouvrages offraient encore un style roide et sec : *rigidiora signa Canachi* [3]. Mais si nous en jugeons par le parallèle que Cicéron établit entre Caton l'ancien et lui, on y remarquait aussi un caractère original. Quelque chose de mâle, de grand, de divin, les distinguait. Ils étaient chargés de ces emblèmes qui, dans la haute antiquité, obtenaient la vénération de la Grèce, autant que les images mêmes des dieux. Pausanias cite une figure colossale d'Apollon Isménien, en bois de cèdre, ouvrage de Canachus, qu'on voyait encore de son temps près de la ville de Thèbes [4] ; un colosse représentant Apollon Didyméen, honoré à Milet [5] ; un Apollon en bronze, conservé à Branchides [6]. L'Apollon Isménien

[1] Cicer., *De clar. orat.*, cap. XVI, XVII, XVIII.
[2] Plin.
[3] Cicér., *De clar. orat.*, cap. XVIII.
[4] Pausan., lib. IX, cap. X.
[5] Id., lib. II, cap. X.
[6] Ibid.

et celui de Branchides étaient semblables en tout l'un à l'autre, et pour les proportions, et pour les formes. « Cette ressemblance est si exacte, dit le voyageur grec, que celui qui a vu une de ces statues et en connait l'auteur, ne peut douter, s'il voit l'autre, qu'elle ne soit aussi de Canachus [1]. »

Mais le plus célèbre des ouvrages de ce maître était une statue de Vénus Uranie, également colossale, en ivoire et en or, honorée dans un temple que cette déesse avait à Sicyone. La figure était assise ; elle tenait une pomme dans une main, une fleur de pavot dans l'autre, et elle portait sur sa tête le signe du *pôle.* On ne l'apercevait que du vestibule. Personne ne pénétrait dans l'intérieur du temple, si ce n'est les deux prêtresses, dont l'une devait être vierge et l'autre se séparer de son mari [2].

Les particularités que nous remarquons dans les statues d'Apollon, le choix du bois de cèdre, et l'entière ressemblance des deux statues, sans donner une preuve certaine de la haute antiquité des monuments dont il s'agit, pourraient du moins la faire soupçonner. Quant à la statue de Vénus, le signe du pôle, la tête de pavot et la pomme même font naître, par leur réunion, une présomption beaucoup plus forte.

Tout le monde sait que la première divinité, honorée chez les Grecs sous la dénomination de Vénus ou d'Uranie, était la même que l'ancienne Mylitta, dont le culte leur avait été enseigné par les Assyriens ou les Phéniciens [3].

Quelle que pût être la substance naturelle représentée par cette divinité symbolique, question qui est ici étrangère à mon sujet, ses plus anciennes images furent chargées de symboles très-compliqués. Tantôt elle était représentée par une pierre brute d'une forme pyramidale [4], tantôt elle réunissait en elle les deux

[1] Pausan., lib. IX, cap. X.
[2] Id., lib. II, cap. X.
[3] Herodot., lib. I, cap. CV, CXXXI.
[4] Tacit., *Annal.*, lib. II, cap. III. — Selden, *De diis syr. syntagma*, lib. II, cap. I, p. 150. — Mionnet, *Catal. des médailles*, t. III; Chypre, nº 1, p. 670.

sexes ; elle avait de la barbe [1] et était armée de pied en cap [2] ; tantôt elle offrait les traits d'une femme, et elle portait sur sa tête les cornes d'une vache ou le croissant de la lune [3].

A mesure que l'art fit des progrès, il s'établit un nouveau principe dans la composition des images religieuses ; c'est qu'elles devaient représenter les formes humaines dans le plus haut degré de beauté possible, et que c'était principalement par le choix des traits, que l'art devait rendre sensible le caractère moral attribué à chaque divinité. Dès lors l'antique système des signes allégoriques se simplifia. Le culte du beau devint en quelque sorte une partie de la religion. Le genre des traits propres à une statue, son attitude, la disposition de ses bras, de ses mains, l'arrangement de sa coiffure offrirent à l'allégorie des ressources variées. Tout fut simple, naturel, et chaque chose cependant eut sa signification. Presque partout, le vrai et le beau prirent la place du bizarre et de l'arbitraire.

Cet heureux changement, bien qu'opéré par degrés, fut en grande partie l'œuvre de Phidias et de Parrhasius, plus âgé que lui, mais de peu d'années. Parrhasius, en épurant ou réformant les traits des anciennes divinités, dessina des *canons* ou des modèles qui caractérisèrent chacun des immortels, et que les artistes suivirent, dès ce moment, comme une sorte de loi [4].

Cette réformation se fit ressentir notamment dans les images de Vénus Uranie, lorsque Égée introduisit à Athènes le culte de cette divinité apportée de Paphos ou d'Ascalon [5] ; sa première image dut être une pierre quadrangulaire, comme la plupart des Uranies de cette époque. Phidias représenta cette déesse dans son temple voisin du Céramique, par une statue de marbre qui n'eut

[1] Hesych., voc. Ἀφρόδιτος. — Macrob., *Saturnal.*, lib. III, cap. VIII. — Serv., *Ad Virgil. Æneid.*, lib. II, v. 632.

[2] Pausan., lib. III, cap. XXIII ; id., lib. II, cap. IV. — Antip. Sidon., *Anthol gr.*, lib. IV, tit. XII, épigr. 24. — Hesych., voc. E.

[3] Selden, *De diis syr. syntagma*, lib. II, cap. II, p. 169.

[4] Quintil., *De prat.*, lib. XII, cap. X.

[5] Pausan., lib. I, cap. XIV.

plus pour attribut aucun des signes anciens, et qui n'offrit de remarquable que la grande beauté de ses traits [1].

La Vénus Uranie d'Élis était pareillement [2] la divinité que les Phéniciens avaient fait connaître aux Grecs [3], la même qui était honorée à Cythère, à Sparte, à Corinthe, à Athènes. Appelé à la représenter par une statue en ivoire et en or, Phidias abandonna encore tous les signes antiques, comme il avait fait pour celle d'Athènes, et ne produisit qu'un chef-d'œuvre d'expression et de beauté [4].

Si jamais il dut paraître convenable de rétablir les symboles attribués à cette divinité dans les temps antiques, ce fut sans doute lorsque Alcamène et Agoracrite, tous deux élèves de Phidias, exécutèrent en concurrence, sur la demande des magistrats d'Athènes, leurs célèbres statues de Vénus Uranie. Toutes les circonstances de ce concours invitaient les artistes à ne rien négliger de ce qui pouvait appeler l'attention du public sur leurs ouvrages. Celle des deux figures qui obtiendrait la préférence, devait être placée dans un temple que la déesse conservait hors de la ville, sous la dénomination de *Vénus des Jardins.* L'image honorée jusqu'alors dans ce temple, et qui fut conservée auprès de la nouvelle, était une pierre quadrangulaire. L'inscription gravée sur cette pierre portait que la déesse était Uranie la plus ancienne des Parques [5]. On lui sacrifiait une génisse [6], comme à un principe de la fécondité universelle. Il paraît cependant que ni Alcamène ni Agoracrite ne caractérisaient cette divinité par les signes réunis du pôle, de la pomme, de la tête de pavot,

[1] Pausan., lib. I, cap. XIV.

[2] Cicer., *De nat. deor.*, lib. III, cap XXIII.

[3] Herodot.

[4] Pausan.

[5] Pausan., lib. I, cap. XIX.— C'est ainsi que traduit Clavier. Larcher dit « plus ancienne que les Parques. » J'ai cru devoir préférer la première version. Les Parques étant filles du Chaos, il ne pouvait exister de différence d'âge entre elles, que par l'ordre dans lequel elles avaient paru hors de cette matière primitive.

[6] Lucian., *Meretric. Dialog.*, lib. VII, t. III, p. 205.

Le silence des auteurs qui ont décrit la figure préférée par les magistrats, en est une preuve pour Alcamène. Sa Vénus fut célèbre par l'excellence de ses formes, notamment par la beauté de son sein, de ses bras, de ses mains [1]. On ne parle point de ses attributs.

Le fait est moins évident en ce qui concerne Agoracrite, de qui la statue, vendue aux habitants du bourg de Rhamnus, comme je le dirai tout à l'heure, devint une Némésis. Mais il ne faut pas oublier que la Vénus d'Agoracrite fut exécutée sous l'inspection de Phidias, et qu'elle passait même pour être son ouvrage [2], d'où il suit qu'elle a dû être exécutée dans des principes conformes à ceux que Phidias avait adoptés pour cette divinité.

On voit donc bien que si Canachus, auteur de la Vénus de Sicyone, eût fleuri dans la xcv[e] olympiade, il n'aurait pas placé sur la tête de cette figure les trois signes réunis dont je parle.

Ce ne sont là que des conjectures. Mais si nous avons des preuves positives les conjectures mêmes deviennent des réalités ; or, ces preuves abondent. Je reviens à Cicéron : « Qui ne sent, » dit ce beau génie, que les statues de Canachus trop roides imi- » tent mal la nature? Calamis, quoique généralement plus moel- » leux, conserve quelque sécheresse. Myron n'est pas toujours » assez conforme à la vérité ; déjà cependant vous ne craindrez » pas d'avouer que ses ouvrages sont réellement beaux. Plus » beaux sans doute et déjà parfaits sont ceux de Polyclète, du » moins à ce qu'il me semble. » (*Quis non intelligit Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem? Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi. Nondum Myronis satis ad veritatem adducta, jam tamen quæ non dubites pulchra dicere. Pulchriora etiam Polycleti, et jam plane perfecta, ut mihi quidem videri solet* [3].)

[1] Lucian., *in Imag.*, cap VI, t. II, p. 464.
[2] Plin., lib. XXXVI.
[3] Cicer., *De clar. orat.*, cap. XVII, n° 70.

L'ordre chronologique est aussi nettement déterminé dans ce passage, que la marche de l'art se trouve exactement graduée. Le roide Canachus est plus ancien que Calamis; celui-ci, quelquefois dur encore, a précédé Myron; Myron n'est pas aussi vrai que Polyclète, qui est un peu moins ancien que lui; florissant après tous les autres, Polyclète enfin les surpasse tous.

Mais l'évidence est complète, si l'on considère l'objet que Cicéron s'est proposé en comparant le mérite de ces quatre statuaires: ce sont les progrès de l'art oratoire qu'il veut rendre sensibles; c'est l'ordre chronologique des orateurs romains qui l'occupe; c'est enfin Caton l'ancien qu'il s'agit d'apprécier. « Quelle vivacité! s'écrie-t-il; quelle force de raisonnements! quelle gravité! » quelle énergie dans cet antique orateur! Ce ne sont pas seulement des os et des nerfs que l'on retrouve dans son discours, » c'est aussi du sang et de la chair. Il n'est point encore assez » poli, je le sais; son style est hérissé de mots sauvages; c'est » ainsi qu'on parlait de son temps. Changez les mots, ce qu'il » ne put faire; à ce style concis, et que j'ose dire attique, ajoutez le nombre, et l'oraison harmonieuse semblera composée » pour notre temps. » (*Antiquior est hujus sermo et quædam horridiora verba. Ita enim tum loquebantur: id muta quod tum ille non potuit, et adde numeros, et aptior sit oratio.*) « Tel était, dit-il aussitôt, le statuaire Canachus; il faut considérer les âges (*majore honore versatur antiquitas*). Entre la » questure de Caton et mon consulat, il s'est écoulé cent quarante » ans. Dans la peinture, dit-il encore, mêmes rapports entre » Polygnote et Apelles, entre Zeuxis et Protogène, et de même en » toutes choses; car jamais l'invention et le perfectionnement ne » se firent admirer ensemble. » (*Et nescio an reliquis in rebus omnibus idem eveniat: nihil est enim simul et inventum et perfectum* [1].)

Rien donc de plus clair, rien de mieux prouvé que l'antériorité de Canachus sur Polyclète, sur Myron, sur Calamis. Cette

[1] Cicer., *De clar. orat*, cap. XVII, XVIII.

antériorité est aussi visible que celle de Caton sur Cicéron, que celle de Polygnote sur Protogène. Je dirai donc plus : il serait impossible d'expliquer ce passage, si l'on transportait Canachus à la xcv^e olympiade, après Phidias, après Polyclète. Autant vaudrait placer Caton après Cicéron lui-même.

Quintilien, voulant pareillement faire remarquer les progrès du goût, dit, presque dans les mêmes termes : *Duriora et Tuscanicis proxima Callon atque Egesias; jam minus rigida Calamis; molliora adhuc supra dictis Myron fecit, diligentia et decor in Polycleto supra cæteros* [1]. Voilà bien Callon et Égésias, durs et presque Toscans, antérieurs à Calamis ; Calamis, moins sec, antérieur à Myron; Myron, plus moelleux, antérieur à Polyclète, et celui-ci enfin, dont la correction et la beauté forment l'apanage, postérieur à tous les autres. Quintilien compare le vieux Caton, Scipion l'Africain et les Gracques à Polygnote parmi les peintres, à Callon parmi les sculpteurs, comme Cicéron les compare à Canachus. « Il est, dit-il, un style, il est » des formes dans l'art de la parole, qui, par la nécessité des » temps, ont eu quelque chose de barbare, quoique l'on y re- » marque une grande force d'esprit; tel est le style de Lœlius ou » celui de Scipion l'Africain, du vieux Caton et des Gracques, » que vous pourrez regarder comme des Callon et des Poly- » gnote. » (*Sed fuere quædam genera dicendi, conditione temporum, horridiora, alioqui magnam jam ingenii vim præ se ferentia ; hinc sunt Lælii, Africani, Catones, Gracchique, quos tu licet Polygnotos, vel Catonas appelles* [2].)

Canachus ne figure point nominativement dans ce passage; mais nous allons le voir s'y placer comme de lui-même, s'il était contemporain de Callon. Or, j'ai affirmé ce fait, et maintenant je le prouve.

« Dans la citadelle de Patra, dit Pausanias, on voit un tem- » ple de Diane *Laphria* [3] et une statue de cette déesse, dépouille

[1] Quintil., *Inst. orat.*, lib. XII, cap. X.
[2] Quintil., *ibid.*
[3] Λάφυρα, Spolia, ou bien temple bâti par *Laphrius*. — Rien n'empê-

» de la ville de Calydon. Cette statue, d'ivoire et d'or, repré-» sente la déesse en habit de chasse : elle est l'ouvrage de Me-» nœchme et de Soïdas, que l'on conjecture n'avoir pas été de » beaucoup postérieurs à Canachus de Sicyone et à Callon d'Égine. » Τεκμαίρονται σφᾶς Καναχοῦ τοῦ Σικυωνίου καὶ τοῦ Αἰγινήτου Καλλῶνος οὐ πολλῷ γενέσθαι τινι ἡλικίαν ὑστέρους [1].

Plusieurs circonstances appellent ici notre attention.

Premièrement. Le vague de cette expression, *l'on conjecture*, que Menœchme et Soïdas sont, de peu de chose, postérieurs à Canachus et à Callon, annonce que Pausanias parle d'un temps assez reculé.

Deuxièmement. Ce vague porte sur l'époque où florissaient Menœchme et Soïdas . celle de Canachus et de Callon est certaine, puisqu'elle sert d'objet de comparaison.

Troisièmement. Enfin, Canachus et Callon étaient contemporains : cela est évident. Ils sont donc tous deux antérieurs à Myron, à Calamis, à Menœchme lui-même et à Soïdas. Le tableau chronologique de Cicéron et celui de Quintilien se complètent donc l'un par l'autre : les temps, les caractères, tout se rapproche et se trouve d'accord. Nous pouvons appliquer aux ouvrages de Canachus, ce que dit Quintilien de ceux de Callon et d'Égésias : *Duriora et Tuscanicis proxima.* Nous pouvons appliquer aux ouvrages d'Égésias et de Callon, le jugement de Cicéron sur ceux de Canachus : *Rigidiora quam ut imitentur veritatem.*

Mais il ne suffit pas de savoir que Canachus florissait avant Calamis, Menœchme et Soïdas : il faut encore déterminer avec précision l'époque à laquelle il appartient. Je dis que ce maître florissait de la LXVe à la LXXe olympiade, et qu'il peut avoir prolongé sa carrière tout au plus jusque vers la LXXVIe.

Une première coïncidence prouve cette assertion : c'est la conformité de l'âge de Canachus avec celui de Callon.

Callon était élève de Tectéus et d'Angélion, qui, eux-mêmes,

che que la statue n'ait pris le nom du temple ou d'une première statue.

[1] Pausan., lib. VII, cap. XVIII.

étaient élèves de Dipœne et de Scyllis [1] ; or, Dipœne et Scyllis naquirent vers la Lᵉ olympiade [2] Ces faits, attestés, le premier, par Pausanias, le second, par Pline, ne présentent aucun sujet de doute, et n'ont point été contestés. La conséquence est évidente. Donc, Tectéus et Angélion appartiennent à la LXᵉ olympiade ; donc, Callon et Canachus florissaient de la LXVᵉ à la LXXᵉ, et ils peuvent avoir vécu tout au plus vers la LXXVIᵉ.

Nous arrivons à la même conséquence, par un autre ensemble de faits, tous intéressants dans l'histoire de l'art.

Aristoclès, frère de Canachus, statuaire ainsi que lui, et presque aussi habile, selon Pausanias [3], fonda une École où des maîtres, qu'on pourrait appeler sa postérité, se succédèrent au nombre de sept. Il eut pour élève Synnoon : Synnoon instruisit son propre fils Polychus ; à celui-ci succédèrent trois maîtres, dont les noms ne nous ont point été conservés ; mais le dernier des trois eut pour disciple Sostrate, qui transmit son art à Pantias son fils. Pantias fut ainsi le septième des successeurs d'Aristoclès, ou le huitième des maîtres, en comptant ce chef. Παντίας δὲ αὐτῷ τὴν εἰκόνα ἐποίησεν ὃς ἀπὸ Ἀριστοκλέους τοῦ Σικυωνίου καταριθμουμένῳ τοὺς διδαχθέντας ἕβδομος ἀπὸ τούτου μαθητής [4].

Si nous connaissons l'âge de Pantias, nous pouvons, par conséquent, en remontant, connaître celui d'Aristoclès. Pantias exécuta la statue d'Aristée d'Argos, vainqueur, à Olympie, au double stade [5]. Nous ignorons en quelle année il fit ces ouvrages ; mais nous savons que Chimon, père de cet Aristée, ayant remporté le prix de la lutte, obtint deux statues exécutées par Naucydès [6]. Or, Naucydès appartient à la LXXXVIIIᵉ olympiade, je le prouverai tout à l'heure. Il peut avoir vécu jusque vers la XCVᵉ, qui est celle où Pline l'a placé, mais point en deçà. Pantias, auteur

[1] Pausan., lib. II, cap. XXXII.
[2] Plin.
[3] Pausan., lib. VI, cap. III.
[4] Id., *ibid.*
[5] Id., lib. VI, cap. IX.
[6] Id., *ibid.*

de la statue du fils de Chimon, a donc fleuri dans la xcv^e^, la xcvi^e^, la c^e^ olympiade. Si nous considérons maintenant que dans la succession des maîtres qui descendent d'Aristoclès jusqu'à lui, on rencontre deux fois le père et le fils, il faudra bien admettre, entre l'époque où il florissait et celle où florissait Aristoclès, un intervalle au moins de quatre-vingts à quatre-vingt-dix ans, c'est-à-dire de vingt à vingt-deux olympiades, en ne comptant que dix ans du maître à l'élève, et vingt-quatre ans du père au fils. Or, en prenant pour base, comme l'âge de Pantias, la xcvi^e^ ou la xcviii^e^ olympiade, si, sur ce nombre, nous en retranchons vingt-deux, nous arrivons à la lxxvie ou à la lxxive ; donc, Aristoclès et Canachus pouvaient vivre encore dans la lxxive, dans la lxxvie olympiade, mais ne sauraient être plus rapprochés de nous.

L'âge de Sostrate, père de Pantias, et le septième dans la filiation des maîtres de cette École, nous conduit vers un temps plus reculé.

Sostrate était, par sa mère, neveu de Pythagore de Rhége [1]. Or, celui-ci, que Pline a placé à la lxxxve olympiade, était déjà connu par des ouvrages importants dans la lxxviie, ainsi que je le prouverai. Si donc, partant d'un terme moyen, nous admettons que Pythagore de Rhége florissait dans la lxxxe olympiade, ce qui est incontestable, il s'ensuivra que Sostrate appartient à la lxxxve environ. Mais, d'un autre côté, entre cet artiste et Aristoclès, duquel il est séparé par une suite de cinq maîtres, au nombre desquels se trouvent encore une fois le père et le fils, il s'est au moins écoulé une cinquantaine d'années, c'est-à-dire treize ou quatorze olympiades : donc, Aristoclès et Canachus florissaient vers la lxviiie.

Polychus, second maître sorti de l'École d'Aristoclès, nous ramène au même terme.

Ce statuaire, natif d'Égine, fils de Synnoon, exécuta la statue de Théognète d'Égine, qui remporta le prix de la lutte des enfants [2]. Les auteurs ne nous disent point en quelle année Théo-

[1] Plin., lib. xxxiv, cap. viii.
[2] Pausan., lib. vi, cap. ix.

gnète fut couronné, mais nous voyons dans Pindare que ce Théognète était oncle d'Aristomène, qui remporta le prix de la lutte aux jeux Pythiques, à la xxxve pythiade, qui revient à la troisième année de la LXXXIIIe olympiade. Aristomène remporta-t-il le prix de la lutte des enfants ou de la lutte des hommes? Cette question n'est pas sans intérêt. Corsini, Larcher, M. Heyne, ont pensé qu'il remporta le prix de la lutte des enfants [1]. Ils se fondent sur les mots ὦ παῖ, *ô mon fils, ô mon enfant*, que Pindare adresse au vainqueur [2]. Je remarque, en émettant une opinion contraire, que déjà, avant d'être couronné à Delphes, Aristomène, suivant le témoignage de Pindare, avait obtenu quatre couronnes : une à Mégare, une à Marathon, et deux à Égine, sa patrie. La première, dans les jeux, dits *Héræens*, célébrés en l'honneur de Junon ; la seconde, au combat du pentathle, dans les jeux *Delphiniens*, « qu'on célébrait autrefois en ton honneur, divin Apollon, dit Pindare, dans l'île d'Égine, où tu accordas la victoire à Aristomène [3]. » Quatre victoires remportées dans des jeux différents ne permettent guère de croire qu'une cinquième ait été obtenue par un enfant ; mais le prix du pentathle est une circonstance décisive.

Le pentathle des enfants, institué à Olympie, à la XXXVIIIe olympiade, n'y fut célébré qu'une seule fois : les Éléens l'abolirent dès l'olympiade suivante. Ce fait est attesté par Pausanias et par Jules l'Africain [4]. Plutarque le confirme, quoiqu'il n'indique point les années [5]. On reconnut apparemment que les enfants ne pouvaient pas résister aux fatigues d'un si long et si pénible exercice. Il y a tout lieu de présumer, d'après cela, que le pentathle des enfants ne fut point établi dans les villes qui célébraient des

[1] Corsini, *Fast. attic.*, olymp. LXXXIII. — Larcher, *Can. chron.* — Heyn., *Not. in Pindar.;* Pyth., lib. VIII, vers. 88.
[2] Pindar., *Pyth.*, lib. VIII, vers. 45.
[3] Id., *ibid.*
[4] Pausan., lib. V, cap. IX. — Id., lib. VI, cap. XV. — Euseb., *Hist. synag.;* ad olymp. XXXVIII. — Corsini, olymp. LXXXIII.
[5] Plutarch., *Sympos.*, lib. V, cap. II.

jeux athlétiques, et qu'il y fut bientôt supprimé, et que, par conséquent, cet exercice n'était point admis à Égine. Le scholiaste de Pindare, enfin, nous dit seulement qu'avant d'être couronné aux jeux pythiques, Aristomène avait remporté, dans son propre pays, le prix du pentathle, un des jeux sacrés qu'on y célébrait en l'honneur d'Apollon : Τουτέστιν, ἐν Αἰγίνῃ ἀγῶνα ἱερὸν Ἀπόλλωνος, πένταθλον [1]. S'il se fût agi du pentathle des enfants, il n'aurait pas passé sous silence une particularité si importante.

Les mots ὦ παῖ, ne donnent, d'ailleurs, qu'une présomption bien faible, ou plutôt ils ne prouvent absolument rien. Dans la bouche de Pindare, âgé alors de soixante-douze ans, et s'adressant à un jeune homme qui pouvait n'être parvenu lui-même qu'à sa vingtième ou sa vingt-cinquième année, cette expression affectueuse : *O mon fils ! ô mon enfant !* n'était qu'un moyen de répandre plus d'intérêt dans la composition poétique, et d'accroître l'admiration qu'inspirait l'athlète. C'est ainsi que, dans Sophocle, Philoctète appelle constamment Néoptolème *mon enfant*, ὦ παῖ ! C'est ainsi que, dans la Cyropédie, Cyrus mourant appelle ses deux fils : ὦ παῖδες, παῖδες ἐμοὶ, quoiqu'ils soient hommes tous deux, et que, suivant ses propres expressions, ils aient déjà, l'un et l'autre, acquis de l'expérience. Si, enfin, Pindare eût célébré un enfant, soit qu'il eût employé le mot παῖ, comme dans la IVe isthmique, en l'honneur de Mélisius, ou le mot ἀγένειος, *imberbis*, comme dans la VIIIe olympique, au sujet de Mélisius ; il n'aurait pas manqué de faire ressortir l'âge de son héros par quelqu'une de ces vives oppositions qui lui sont si familières.

Aristomène, par conséquent, ne peut pas avoir remporté le prix de la lutte des enfants dans la XXXVe pythiade, si déjà, auparavant, il avait remporté à Égine celui du pentathle proprement dit, ce qui signifie du pentathle des hommes.

Ce n'est ici, au reste, qu'une discussion purement littéraire.

[1] *Schol. in Pyth.*, lib. VIII.

Qu'Aristomène ait remporté la victoire célébrée par Pindare, étant encore enfant, c'est-à-dire âgé de douze à dix-sept ans, ou déjà homme, c'est-à-dire âgé de dix-huit à vingt-cinq ou trente ans, la différence est peu considérable, relativement au point de chronologie que je veux établir. Entre la victoire remportée par Théognète encore enfant, et pour laquelle Polychus fit sa statue et celle d'Aristomène, neveu du même Theognète, placée, sans aucune incertitude, à la troisième année de la LXXXIIIe olympiade, il ne peut pas s'être écoulé moins de trente à trente-deux ans, c'est-à-dire huit olympiades, si Aristomène était homme lorsqu'il fut couronné, et, s'il était enfant, moins de vingt-quatre ou vingt-cinq ans. Or, ce rapprochement fait remonter la victoire de Théognète à la LXXVIe ou à la LXXVIIIe olympiade, et, par conséquent, à la même époque, la statue, que Polychus exécuta pour lui. Mais, d'un autre côté, entre Polychus, fils de Synnoon, et Aristoclès, maître de ce dernier, il ne saurait y avoir un intervalle moindre de trente ou trente-deux ans : donc, Aristoclès et son frère Canachus florissaient dans la LXVIIIe, ou, si l'on veut, de la LXVIIe à la LXXe olympiade.

J'accumule beaucoup de faits. La preuve que j'ai puisée dans Cicéron aurait pu suffire. Mais devais-je témoigner moins de respect pour l'autorité de Pline, pour celle de Winckelmann, de l'illustre Heyne, et de tous les professeurs qui ont embrassé leur opinion ?

Si je n'ai erré dans tous mes arguments, il demeurera donc prouvé que Canachus, Aristoclès son frère, Callon, Égésias, Canachus notamment, ces sculpteurs *secs et presque Toscans*, ne vivaient point après Phidias, dans les beaux temps de l'art. L'invraisemblance seule d'une telle opinion n'aurait-elle pas dû la faire rejeter ? Les deux pages que Winckelmann a écrites au sujet de Canachus [1] sont, j'ose le dire, et dans les faits et dans les jugements, un tissu d'erreurs. Ce savant antiquaire a voulu prouver, par l'exemple de l'Apollon de Thèbes et de la Vénus de Sicyone,

[1] *Hist. de l'Art*, liv. VI, ch. II.

que, dans une seule et même époque, ce sont ses expressions, c'est-à-dire à la xcv[e] olympiade, le style des maîtres vivants différait à tel point, qu'on voyait marcher ensemble la manière dure des temps reculés et celle qu'il appelle justement *le haut style*. Cette assertion, je l'avoue, m'a paru une sorte de blasphème envers la Grèce. Non, sans doute, les contemporains de Xénophon, de Platon, d'Isocrate, n'accordèrent point, trente ans après la mort de Phidias, à des artistes *dont les ouvrages durs et secs imitaient mal la nature*, l'admiration dès lors réservée pour Phidias lui-même, pour Polyclète de Sicyone, pour Naucydès, pour Scopas : s'ils applaudissaient l'énergie inculte de Canachus, c'était de la même manière que Cicéron et Quintilien admiraient la vigueur presque sauvage du vieux Caton et des Gracques, en ayant égard à leur antiquité, en leur pardonnant les défauts de leur siècle, *conditione temporum*.

Il faut néanmoins le dire, un juge tel que Winckelmann ne peut avoir été induit en erreur que par des apparences bien séduisantes. Il paraît qu'il exista un second Canachus, élève d'un Polyclète d'Argos, et que ce sculpteur florissait, en effet, dans la xcv[e] olympiade. Suivant Pausanias, *on disait* qu'au nombre des statues élevées dans le temple de Delphes aux généraux qui avaient remporté, la quatrième année de la xciii[e] olympiade, la victoire d'Ægos-Potamos, dix étaient l'ouvrage de Patrocle et de Canachus : Πατροκλέους δὲ καὶ Κανάχου φασὶν ἔργα [1]. Pausanias dit aussi qu'on voyait dans l'Altis d'Olympie une statue de Bycèle, premier Sicyonien qui eût remporté le prix du pugilat dans la classe des enfants, et que cette statue était de Canachus de Sicyone, élève de Polyclète d'Argos [2]. Ou il faudrait reconnaître qu'il s'agit, dans ce passage, de l'ancien Canachus, et admettre, par conséquent, deux Polyclète d'Argos, ou l'on doit présumer que Pausanias parle ici du sculpteur qui exécuta les statues des généraux de Lysandre, et alors ce second passage confirme la

[1] Pausan., lib. x, cap. ix.
[2] Id., lib. vi, cap. xiii.

preuve de son existence. Le fait, en lui-même, est peu important. Ce second Canachus, personnage obscur, n'est point le maître que Cicéron a comparé à Caton le Censeur. Nous en parlerons à la xcv^e olympiade. Il doit suffire, en ce moment, d'avoir indiqué l'origine de l'erreur où Winckelmann s'est laissé entraîner.

Nous venons de voir que Callon et Égésias, contemporains l'un de l'autre, florissaient de la LXV[e] à la LXXV[e] olympiade.

Callon était auteur d'une Minerve Sthéniade en bois, que l'on conservait dans la citadelle de Thrézène [1].

Égésias exécuta des statues de bronze de Castor et de Pollux, qui furent transportées à Rome et placées devant le temple de Jupiter Tonnant : *Et Castor et Pollux, ante ædem Jovis Tonantis, Hegesiæ* [2]. D'Hancarville avait apparemment oublié que ces artistes était *durs et presque Toscans*, et en outre, que ces statues de Castor et de Pollux étaient en bronze, lorsqu'il a cru les retrouver dans les beaux groupes de Monte-Cavallo. Poinsinet, dans ses notes sur Pline, a confondu Égésias avec Agathias, auteur de la statue appelée : le *Gladiateur combattant* ; et, d'un autre côté, renversant le texte de Pline, il a attribué les statues de Castor et de Pollux, qui ont dû motiver le jugement de Quintilien lorsqu'il dit *dur et presque Toscan*, à Hégias, qui fit une statue de Pyrrhus, roi d'Épire, deux cents ans plus tard. Hardouin a rétabli le texte, et il s'est par là trouvé d'accord avec Quintilien.

Un des monuments les plus curieux d'Olympie, parmi ceux des anciens maîtres, portait le nom d'Aristoclès de Cydon. C'était un groupe de bronze représentant Hercule, qui combattait contre une Amazone. Le héros était à pied, l'Amazone à cheval ; un baudrier, qu'ils se disputaient l'un à l'autre, était le sujet du combat. L'inscription portait que ce trophée avait été offert par Évagoras de Zancle [3]. Scaliger et Corsini lui-même ont pensé que la ville de Zancle avait reçu le nom de Messine dans la

[1] Pausan., lib. II, cap. XXXII.
[2] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII, n° 16.
[3] Pausan., lib. V, cap. XXV.

XXIX[e] olympiade [1], et d'Hancarville, qui les a suivis, fait remonter Aristoclès à cette époque reculée [2]. Mais Larcher a démontré, avec la précision et la clarté qui le distinguent, que ce changement a eu lieu entre la troisième année de la LXXI[e] olympiade, et la première de la LXXVI[e] [3]. Il faut donc placer Aristoclès vers la LXVIII[e], la LXX[e] et la LXXI[e] olympiade ; on ne saurait le transporter beaucoup au delà, car la hardiesse de sa composition suppose déjà l'art très-avancé, et un monument si important dut d'ailleurs être élevé au moment de la plus grande prospérité du commerce de Zancle.

Critias, dit *Nesiota, l'insulaire,* ou plutôt de l'île de Nésos, florissait aussi au temps de Canachus et de Callon. Ici les preuves sont certaines. Ce Critias de Nésos, qu'il faut distinguer d'un autre Critias, né dans l'Attique beaucoup plus tard [4], exécuta, la quatrième année de la LXVII[e] olympiade, les statues de bronze d'Harmodius et d'Aristogiton, qui furent enlevées d'Athènes par Xercès, et rendues ensuite aux Athéniens par Alexandre. Arrien et Pline rapportent ce fait ; Pline y ajoute la date ; Lucien donne le nom du sculpteur [5]. Pausanias attribue au même Critias la statue élevée à Calliadès, qui était archonte d'Athènes, au moment de l'invasion de Xercès [6], cette récompense ayant dû être décernée à Calliadès immédiatement après la réintégration des Athéniens dans leur patrie, lorsqu'ils élevèrent les nouvelles statues d'Harmodius et d'Aristogiton [7] ; il s'ensuit que Critias vivait encore vers la quatrième année de la LXXV[e] olympiade.

Glaucias et Anaxagore, tous deux d'Égine, appartiennent à la même période. Glaucias exécuta le char et la statue de bronze

[1] Corsini, *Fast. attic.*, t. III, p. 46.

[2] D'Hancarville, *Antiq. étrusq. gr. et rom.*, t. IV, p. 179.

[3] Larcher, *Histoire d'Hérodote*, liv. VII, § CLXIV, not. 262, t. V, p. 382.

[4] Pausan., lib. VI, cap. III.

[5] Arrian., *Exped. Alex.*, lib. III, cap. VIII.—Plin., lib. XXXIV, cap. IV. — Lucian., *Philopseud.*

[6] Pausan, lib. I, cap. VIII.

[7] *Marm. Oxon.*, epoch. LV. — Corsini, *Fast. attic.*, olymp. LXXV.

que Gélon, alors tyran de Géla et ensuite de Syracuse, mort la troisième année de la LXXVe olympiade, plaça lui-même dans l'Altis, à l'occasion de la victoire qu'il avait remportée à la course des chars, la première année de la LXXIIIe [1]. Il exécuta ensuite la statue de Théagène de Thase, vainqueur au pugilat dans la LXXVe [2]; et celle de Philon de Corcyre, deux fois vainqueur au combat du ceste. L'inscription de cette dernière était de Simonide, mort à quatre-vingt-dix ans, la première année de la LXXVIIIe [3]. Anaxagore eut la gloire d'attacher son nom à la statue de Jupiter, que les Grecs consacrèrent à Olympie à la fin de la LXXVe, en mémoire de la bataille de Platée [4]. Ni Glaucias ni lui ne reparaissent, après ces grands monuments.

C'est ici l'époque où régnait la nombreuse école, au milieu de laquelle le jeune Phidias puisait son instruction et commençait à manifester son talent. L'école précédente touchait au dernier terme de sa carrière ou avait totalement péri. Nous venons de voir la manière sèche et roide de Dipœne et de Scyllis varier ses contours, animer et agrandir ses formes sous le ciseau de Canachus, et, quoique grossière encore, faire admirer une pantomime hardie, un caractère mâle et imposant. Les guides et les émules les plus âgés de Phidias, sans perdre entièrement la roideur propre à l'école Dédalienne, à laquelle ils appartenaient, apportèrent dans leur sculpture plus de vie et plus de véritable dignité.

De la LXXVIe olympiade à la LXXXe, l'art fit un pas immense. Parmi les causes de ces nouveaux progrès, il faut placer au premier rang l'usage des statues athlétiques qui, assez rares pendant longtemps, se multiplièrent de jour en jour davantage, depuis l'exemple donné par Praxidamas et par Rhexébius, couronnés dans la LIXe et la LXIe olympiade, de s'élever des statues à soi-même [5], et notamment depuis celle de Milon de Crotone. Les

[1] Pausan., lib. VI, cap. IX.
[2] Id., lib. VI, cap. XI.
[3] Id., lib. VI, cap. IX.
[4] Id., lib. V, cap. XXIII.
[5] Id., lib. V, cap. XVIII.

observations réitérées auxquelles ces travaux donnèrent lieu, enseignèrent les lois des proportions, mirent au jour les fondements de l'harmonie, rendirent vulgaire, pour ainsi dire, la connaissance du vrai beau. Le goût général exerçant un plus grand empire sur l'école naissante, que sur celle qui avait déjà contracté ses habitudes et établi sa domination, ces deux écoles durent offrir l'une et l'autre de notables perfectionnements et des nuances distinctives. C'est alors qu'on vit le même maître adopter successivement deux styles différents. Le talent se réformait lui-même. La nation tout entière prononçant ses arrêts sur des ouvrages composés pour elle, l'instinct de la multitude et la critique des hommes réfléchis devinrent les modérateurs du génie. L'amour du vrai se montra chaque jour plus exigeant, l'admiration du grand plus éclairée ; et de ces deux principes, la vérité et la grandeur, naquit la perfection la plus achevée.

Aux maîtres que je viens de nommer, et qui composaient ce que j'ai appelé *la vieille école*, succédait une brillante série d'hommes de génie, qui formèrent, à la même époque, l'*école régnante*.

Si nous devions nous en rapporter au témoignage d'un des scoliastes d'Aristophane, Phidias aurait eu pour maître un artiste nommé Éladas, auteur d'une statue d'Hercule Ἀλεξίκακος ou *Averruncus*, qu'on voyait près d'Athènes, dans le bourg de Mélite. Mais comme cet auteur ajoute que cette statue fut exécutée à l'occasion de la grande peste d'Athènes [1], et lorsque déjà le fléau avait cessé, ce qui ne pourrait avoir eu lieu que vers la fin de la LXXXVIII[e] olympiade, il est évident qu'il s'est glissé quelque erreur dans le texte de la scholie. Éladas ne se trouve, d'ailleurs, cité nulle part.

Tzetzès et Suidas donnent pour maître à Phidias Géladas d'Argos [2], et Tzetzès, particulièrement, attribue à Géladas la statue

[1] *Schol. Aristoph. ad Ran.*, v. 504.

[2] Tzetzès, *Chiliad.*, lib. VII, hist. 154 ; et *Chiliad.*, lib. VIII, hist. 192. — Suidas.

d'Hercule *Averruncus*. Fondé sur ces autorités, Meursius a cru pouvoir réformer le texte de la scolie d'Aristophane. Il pense qu'au lieu de Ἔργον Ἐλάδου τοῦ Ἀργείου, τοῦ διδασκάλου Φειδίου, on doit lire : Ἔργον Γελάδου, en laissant subsister διδασκάλου Φειδίου. Cette correction n'est nullement satisfaisante. En mettant Géladas à la place d'Éladas, elle substitue un inconnu à un inconnu, et elle ne remédie point à l'erreur des dates.

Il est plus vraisemblable que le nom de Géladas est une corruption de celui d'*Agéladas*. Dès lors, c'est Agéladas d'Argos qui a formé Phidias, et comme il a été aussi le maître de Myron et de Polyclète de Sicyone, il s'ensuit qu'il a eu la gloire de diriger dans la carrière les trois plus grands statuaires de l'âge qui lui succéda. Mais, dans tous les cas, il faut renoncer à ce que le maître de Phidias ait sculpté l'Hercule de Mélite, ou supposer à cette statue une époque beaucoup plus ancienne que celle qui lui est attribuée par le scoliaste d'Aristophane.

Dion Chrysostôme veut que Phidias soit élève d'Hippias [1]. Entre ce dernier maître et Agéladas, il serait difficile de prononcer : ce qui est certain, c'est que les temps conviennent également et pour l'un et pour l'autre.

Hippias exécuta la statue de Duris, natif de Samos, vainqueur au pugilat des enfants dans les jeux olympiques. L'inscription de cette statue portait que Duris avait été couronné, l'année même où une révolution avait chassé le peuple Samien de son île, et qu'elle avait été élevée aussitôt après qu'il y eut été réintégré ; « et non loin de cette statue, ajoute Pausanias, on voit *celle du tyran* [2]. » Comment, dans une désignation si claire, ne pas reconnaître le dépeuplement de l'île de Samos opéré par la tyrannie de Syloson, frère de Polycrate [3], calamité si épouvantable, qu'elle donna naissance au proverbe : *Désert comme si Syloson y fût entré* [4] ! Duris remporta, par conséquent, le prix à

[1] *Orat.* LV.
[2] Pausan., lib. VI, cap. XIII.
[3] Herodot., lib. III, § CXXXIX, CXLIX. — Larcher, *ibid.*, not. 256, 264.
[4] Strab., lib. XIV.

la LXVIIe olympiade : sa statue fut élevée, dans l'une des deux ou trois années qui suivirent immédiatement, et l'on ne peut douter que celle du tyran, dont Pausanias n'aura pas daigné tracer le nom, ne représentât Syloson lui-même. Hippias s'était donc fait déjà distinguer dès la LXVIIe olympiade, et il peut facilement avoir prolongé sa vie jusqu'à la LXXVIe et la LXXVIIe. Ce maître appartient ainsi à la période dont nous venons de parler, plutôt qu'à celle où nous sommes parvenus ; mais la nécessité de le rapprocher de Phidias m'a décidé à n'en faire mention que dans celle-ci.

Il en est de même d'Agéladas. Dès la LXVIe olympiade, ce statuaire éleva le monument consacré à Olympie en l'honneur de Cléosthène d'Épidamne. C'était un quadrige de bronze ; l'athlète et son écuyer étaient sur le char. Dans la LXVIIe, il modela la statue de Timasithée de Delphes, pancratiaste, trois fois vainqueur aux jeux olympiques. La date ne peut offrir aucun doute, puisque ce même Timasithée, ayant conspiré avec l'archonte Isagoras contre la liberté d'Athènes, fut mis à mort la première année de la LXVIIIe olympiade [1]. Agéladas exécuta enfin la statue de Jupiter Ithomate, placée dans la forteresse d'Ithome pendant la troisième guerre de Messénie. Cette statue fut consacrée, suivant Pausanias, lorsque déjà les Messéniens possédaient la ville de Naupacte [2]. Or, les Athéniens ne leur ayant cédé cette ville qu'après l'expédition de Cimon dans la Messénie [3], fait qui eut lieu la quatrième année de la LXXIXe olympiade [4], tandis que d'un autre côté les Messéniens abandonnèrent Ithome la première année de la LXXXIe [5], il s'ensuit que cette statue de Jupiter fut exécutée dans la LXXXe olympiade. Ainsi, Agéladas, illustre à la fois par ses ouvrages, par le nombre et l'habileté de ses disciples et par les progrès du goût, dont il fut le témoin et dont on ne peut douter qu'il n'ait été en grande partie l'auteur, Agéladas prolongea ses tra-

[1] Pausan., lib. VI, cap. VIII.
[2] Id., lib. IV, cap. XXXIII.
[3] Id., lib. I, cap. XXIX ; lib. IV, cap. XXIV.
[4] Larcher, *Canon chronol.*
[5] Diod. Sicul., lib. XI, cap. LXIV. — Larcher, *loc. cit.*

vaux pendant soixante années, et sa vie pendant plus de quatre-vingts. Il avait lutté, dans sa jeunesse, avec Aristoclès et Canachus[1]. Il jouit dans ses derniers ans des triomphes de Myron et de Polyclète, ses élèves. Tel l'artiste, appelé de nos jours le *Nestor des peintres*[2], après avoir si puissamment contribué au rétablissement des vrais principes de l'art, a vu successivement, dans le cours de dix-huit lustres, ses propres élèves, leurs disciples et les disciples de ces derniers, perpétuer et accroître sa gloire et celle de la France. Les ouvrages d'Agéladas ne cessèrent point de jouir d'une grande estime chez les Romains, malgré la supériorité des chefs-d'œuvre qui leur succédèrent. « N'employez pas, disait Columelle aux agriculteurs de son temps, l'art d'Agéladas ou de Polyclète à vous sculpter un Ithyphallus : façonné par la hache, que l'image terrible du dieu s'élève dans votre jardin, mette en fuite les enfants, et épouvante les voleurs[3] »

Ménœchme et Soïdas, natifs de Naupacte, n'étaient, avons-nous dit, *guère moins anciens* que Canachus et Callon; οὐ πολλῷ γενέσθαι τινὶ ἡλικίαν ὑστέρους[4]. Ils florissaient donc vers la LXXVIe, la LXXVIIIe, la LXXXe olympiade. Il ne serait pas, d'ailleurs, vraisemblable qu'ils fussent nés à Naupacte après la LXXIXe, puisque, dans ce cas, ils auraient été Messéniens, et que ce peuple, suivant le témoignage de Pausanias, ne produisit jamais qu'un seul sculpteur habile, savoir Damophon, lequel fut postérieur à Épaminondas[5]. Ces dates sont d'un grand intérêt, car Ménœchme ne s'illustra pas seulement par la statue d'ivoire et d'or de Diane *Laphria*, dont j'ai parlé; il composa un traité sur la sculpture; et il suit de là que dès la LXXVIe ou la LXXXe olympiade, l'art avait des lois écrites, que déjà du moins ses chefs-d'œuvre étaient analysés et comparés entre eux, et que, par conséquent, la théorie et la pratique avançaient d'un pas égal.

[1] *Anthol. græc.*, lib. IV.
[2] M. Vien.
[3] Columelle, *De re rust.*, lib. X.
[4] Pausan., lib. VII, cap. XVIII.
[5] Id., lib. IV, cap. XXXI.

Plus de vingt statues de bronze, consacrées à Olympie par Smicythus, tuteur des enfants d'Anaxilas, tyran de Rhège, et par Phormis de Ménale, officier dans les armées de Gélon et d'Hiéron Ier, étaient des ouvrages de Cimon d'Égine, de Dionysius et de Glaucus d'Argos. Deux chevaux de grandeur naturelle, tenus chacun par un palefrenier, faisaient partie de ce riche présent. L'un des deux, modelé par Dionysius, quoique, suivant l'expression de Pausanias, il ne fût point un des plus beaux au milieu du nombre immense de chevaux de bronze qui peuplaient l'Altis, offrait une imitation si fidèle et produisait sur les animaux une illusion si vive, qu'on soupçonnait l'artiste d'y avoir renfermé un philtre propre à irriter leur ardeur [1]. Un Jupiter, un Ganymède, un Bacchus, une Diane, un Orphée, un Homère, un Hésiode, étaient de la main du même Dionysius. Des statues de Vesta, de Neptune, d'Amphitrite, ouvrages de Glaucus, paraissaient surpasser ces dernières en beauté [2]. L'âge de Smicythus et de Phormis, contemporains l'un de l'autre, indique le rang de ces trois artistes [3]. Ils florissaient de la LXXVe olympiade à la LXXVIIIe, où mourut Hiéron, et nous croirons facilement qu'ils aient prolongé leur vie jusqu'à la LXXIXe et la LXXXe, si nous admettons, ce qui est très-vraisemblable, que Phormis n'ait consacré son offrande à Olympie qu'après la mort du dernier des princes qui l'avaient enrichi. Leurs ouvrages furent jugés dignes d'orner la capitale du monde : Néron enleva plusieurs de ces statues et les fit transporter à Rome [4].

Né dans la Phocide, pays qui produisit en tout temps fort peu d'artistes, Téléphane égala les plus habiles maîtres de son époque. On citait encore, avec de grands éloges, plusieurs siècles après lui, les statues de Larisse, d'Apollon et d'un pentathle nommé Spintharus, dont il avait orné des villes de la Thessalie. Les amis de l'art les assimilaient aux ouvrages de Pythagore de Rhège, de Myron, et même de Polyclète de Sicyone. S'il a été moins connu de

[1] Pausan., lib. v, cap. XXVII.
[2] Id., lib. v, cap. XXVI.
[3] Herodot., lib. VII.
[4] Pausan., lib. v, cap. XXVI.

ses contemporains que de la postérité, cet oubli momentané, dit Pline, peut venir de ce qu'il a passé une partie de sa vie chez les Thessaliens, une partie dans les ateliers établis par Darius, et par Xercès : *Quoniam se regum Xercis atque Darii officinis dederit*[1]. Nous voyons en ceci quelle pouvait être l'influence des artistes grecs chez les Perses, au temps de Xercès, dans l'art de modeler, de fondre et de ciseler les métaux. Nous y voyons aussi l'âge de Téléphane : il florissait dans la LXXIIIe et la LXXVIIIe olympiade. Mais, en nous assurant que ses ouvrages pouvaient être mis en parallèle avec ceux de Myron et de Polyclète, Pline nous met en droit de présumer qu'il vivait encore dans la LXXXe et la LXXXIIe olympiade. Téléphane est vraisemblablement un de ces maîtres qui eurent le bon esprit d'agrandir successivement leur manière, et qui s'élevèrent aussitôt après qu'ils virent leur siècle s'élever.

La LXXVIIIe olympiade appelle particulièrement notre attention. C'est dans la quatrième année de la LXXVIIe, que furent apportés à Athènes les ossements de Thésée. C'est alors que Cimon posa les fondements du temple consacré au culte de ce héros. Cimon, trop peu loué pour la magnificence qu'il déploya dans l'encouragement des beaux-arts, et pour l'habileté avec laquelle il en dirigea le génie au profit d'une saine politique, Cimon enfin, de qui la renommée de Périclès a presque effacé la gloire, et qui cependant a mérité dans cette partie de son administration une gloire égale à celle de Périclès.

Micon, Athénien, peintre et sculpteur, fils de Phanicus, venait d'exécuter la statue du pancratiaste Callias, couronné à la LXXVIIe olympiade[2]. C'est lui qui fut choisi pour peindre dans l'intérieur du temple le combat des Athéniens avec les Amazones et celui des Centaures contre les Lapithes[3]. Nous pouvons supposer, d'après ce fait, qu'il sculpta les bas-reliefs de marbre, con-

[1] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII.
[2] Pausan., lib. V, cap. IX ; lib. VI, cap. VI.
[3] Aristoph., *Lysistrat.*, vers. 679, 680. — *Schol.*, *ibid. ad* vers. 680. — Pausan., lib. I, cap. XVII.

servés jusqu'aujourd'hui dans les métopes et sur la frise extérieure de ce monument, et où nous retrouvons les mêmes sujets.

Précieux ouvrage d'un ciseau rude encore, mais plein d'énergie et de chaleur, cette mâle sculpture nous offre, avec des défauts inévitables à l'époque où elle appartient, de singulières beautés. C'est bien là le style qui dut caractériser la LXXVIIIe olympiade. Des mouvements décidés et énergiques, mais qui ne sont pas toujours exempts de quelque exagération, de larges divisions dans les masses principales du nu, et cependant de la confusion dans les détails ; des têtes quelquefois lourdes, mais vivantes et expressives ; de fréquentes incorrections dans les contours, et de la vie dans l'ensemble ; un faire généralement sec et un aspect imposant : tels en sont les traits originaux. Le sentiment des effets pittoresques s'y fait admirer peut-être plus encore que le mérite de l'exécution. Il ne faut pas oublier, si l'on veut apprécier dignement ces bas-reliefs, qu'ils ont été faits pour être placés à une grande hauteur et au milieu d'une éclatante lumière. L'artiste a ménagé des parties tranchantes vers les extrémités des figures, afin de les détacher du fond en se créant des ombres ; il a relevé aussi des parties osseuses pour imiter les effets du coloris. Tout n'est pas vice dans ces vastes méplats quelquefois vides de détails. Vue du point d'optique qu'elle exige, cette sublime sculpture imprime déjà l'idée de la grandeur homérique qui bientôt distingua Phidias. Ce fut là un des plus admirables produits de la vieille école athénienne.

Les formes rudes de Micon s'assouplirent sous le ciseau de Pythagore de Rhége. Un passage de Pline pourrait faire croire qu'un autre artiste du même nom aurait précédé celui-ci de quelques années ; ce serait un Pythagore de Léontium, lequel aurait exécuté la statue d'Astylus vainqueur au stade pour la troisième fois en la LXXVe olympiade [1]. Mais le texte est évidemment altéré [2]. Si la statue d'Astylus eût été de la main d'un Py-

[1] Diod. Sic., lib. XI, cap. I. — Pausan., lib. VI, cap. XIII.

[2] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII, nº 4. — M. Heyne a tenté de réformer ce

thagore de Léontium, Pausanias n'eût pas dit qu'elle appartenait à Pythagore, sans ajouter à ce nom célèbre quelque désignation[1]. Ce qui paraît certain, c'est qu'il a existé un autre Pythagore, statuaire, natif de Samos, de qui plusieurs ouvrages furent transportés à Rome et placés dans le temple de la Fortune. Pline et Diogène Laërce sont d'accord sur ce point[2]. Il y eut ainsi deux Pythagore sculpteurs; mais il n'est nullement prouvé qu'il y en ait eu trois. D'ailleurs, Pythagore de Rhége ne saurait être confondu avec nul autre artiste du même nom. Disciple de Cléarque de Rhége, qui s'était formé auprès d'un Eucher de Corinthe, élève lui-même de Syadras et de Chartas de Sparte[3], il surpassa tous ces maîtres, et son époque, qui ne présente aucun doute, nous fait connaître celles où ils florissaient. Ce statuaire fit de tels progrès dans la science des proportions, ou plutôt, suivant l'expression de Diogène Laërce, dans la connaissance du rhythme et de l'harmonie, qu'il fut regardé comme le premier qui en eût découvert les éléments[4]. Ces mots de *rhythme* et d'*harmonie*, employés par l'auteur grec, nous attestent que Pythagore ne se borna point à déterminer les rapports de longueur avec plus d'exactitude qu'on n'avait fait avant lui, mais qu'il reconnut encore quelle était la valeur comparative des extensions et des raccourcissements, des creux et des saillies, la plus propre à donner au corps humain la vigueur, la souplesse et la grâce qui en constituent la beauté. Le rhythme ou le nombre que Cicéron regrettait de ne rencontrer ni dans la sculpture de Canachus, ni dans le style oratoire de Caton, Pythagore eut le mérite de l'inventer. Ce maître apprécia aussi, par conséquent, l'imposant effet de ces grandes lignes cintrées, qui, en se déployant avec plus ou moins

passage de Pline, et il a donné la statue d'Astylus à Pythagore de Rhége (*Opusc. academ.*, t. V, p. 371). L'observation de ce savant me paraît parfaitement juste.

[1] Pausan., lib. VI, cap. XIII.

[2] Plin., *loc. cit.*—Diog. Laert., *De vit. philos.*, lib. VIII; *Vit. Pythag.*, segm. 47, p. 524.; édit. de Meibom., 1692, in-4°.

[3] Pausan., lib. VI, cap. IV.

[4] Πρῶτον δοκοῦντα ῥυθμοῦ καὶ συμμετρίας ἐστοχάσθαι. (Diog.).

d'élévation et d'étendue sur la surface du corps humain, soit qu'elles courent d'un membre à l'autre par la vivacité du mouvement général, soit qu'elles relèvent seulement la valeur de chaque membre en particulier, donnent aux lumières plus d'étendue, aux jointures des membres plus de finesse, à l'ensemble un plus imposant aspect, semblables à ces périodes cadencées où l'orateur accroît la valeur des images par la coupe de la phrase et le choix harmonieux des expressions. Déjà même, au mérite des proportions et à l'expression de la vie, il paraît que Pythagore avait su associer une juste expression de la douleur ; car, dit Pline, « à la vue de son Philoctète, le spectateur ému croit ressentir les souffrances du héros[1]. » S'il fallait prendre dans un sens absolu le jugement que Pausanias porte de lui, nous irions jusqu'à croire qu'aucun statuaire ne le surpassa[2], mais cet éloge exagéré prouvera, du moins, qu'il tenait le premier rang parmi ses contemporains, et qu'il avança même les progrès de l'art.

Cet artiste exécuta, dans la LXXVIIe olympiade, la statue d'Euthyme de Locres, trois fois vainqueur au pugilat, une des plus remarquables, suivant Pausanias, de toutes celles qui ornaient Olympie[3]. Il concourut avec Myron, et le surpassa dans la statue d'un pancratiaste, placée à Delphes[4]. Plus ancien enfin que Phidias, puisqu'il posa *le premier* les fondements de l'harmonie, il fut aussi, en partie, son contemporain, puisqu'il était celui de Myron.

De tous les artistes de cet âge, Calamis est celui qui semble marquer le plus clairement le passage de l'ancienne École à la nouvelle. Il lui restait quelque chose de la dureté des maîtres qui l'avaient instruit : *Calamidis dura illa quidem*[5], quoiqu'il eût généralement plus de souplesse : *molliora tamen*. On van-

[1] Cujus ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. (Plin., lib. XXXIV, cap. VIII, § IV.)

[2] Εἴπέρ τις καὶ ἄλλος ἀγαθὸς τὰ ἐς πλαστικήν. (Pausan., lib. VI, cap. IV.)

[3] Pausan., lib. VI, cap. VI.

[4] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII.

[5] Cicer.

tait particulièrement son habileté dans l'art de modeler des chevaux : *exactis Calamis se mihi jactat equis* [1]. Mais il s'éleva plus haut encore. Denys d'Halicarnasse, en louant la gravité, la dignité, la grandeur de Phidias et de Polyclète, τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον, καὶ ἀξιωματικόν, oppose à ce genre de mérite la simplicité et la grâce de Calamis et de Callimaque : τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος [2]. « Lysias, dit-il, est à Isocrate, dans l'art du discours, ce que Calamis et Callimaque sont à Phidias et à Polyclète dans la sculpture. De même que ceux-ci déploient la supériorité de leur talent dans des images grandioses et divines ; ceux-là, dans des figures purement humaines et d'une nature ordinaire ; de même, entre les deux rhéteurs Lysias et Isocrate, le premier excelle dans des causes vulgaires, le second dans des sujets grands et pompeux [3]. » Lorsque Lucien s'applique à composer l'image d'une femme accomplie, après avoir uni ensemble les yeux, les sourcils et le front de la Vénus de Cnide de Praxitèle, le nez et la bouche de l'Amazone de Phidias, les mains de la Vénus d'Alcamène, il joint à ces formes attrayantes la contenance pudique, le sourire doux et retenu, la draperie décente et élégamment ajustée de la Sosandre de Calamis : Αἰδὼς, μειδίαμα λεπτὸν καὶ λεληθὸς, καὶ εὐσταλὲς, καὶ κόσμιον τῆς ἀναβολῆς [4].

Ainsi, dans le caractère d'un seul homme, ces auteurs nous montrent les progrès, nous pourrions dire la marche journalière de l'art.

Orfévre et statuaire comme la plupart de nos Florentins du quinzième siècle, en qui l'on pourrait dire que nous retrouvons son goût et son style, Calamis s'illustra également par des cise-

[1] Propert., lib. III, eleg. VII. — *Equis semper sine emulo expressis.* (Plin. lib. XXXIV, cap. VIII, § XI.)

[2] Dio. Halicarn., *De orat. antiq*, de Isocrat. Jud., cap. III.

[3] Dio. Halicarn, *ibid.* Ὥσπερ γὰρ ἐκείνων, οἱ μὲν, ἐν τοῖς ἐλάττοσι καὶ ἀνθρωπικοῖς ἔργοις εἰσὶν ἐπιτυχέστεροι τῶν ἑτέρων, οἱ δὲ, ἐν τοῖς μείζοσι καὶ θειοτέροις δεξιώτεροι, οὕτω καὶ τῶν ῥητόρων, ὁ μὲν ἐν τοῖς μικροῖς ἐστι σοφώτερος, ὁ δὲ ἐν τοῖς μεγάλοις περιττότερος.

[4] Lucian.

lures sur des vases d'argent, objet de luxe chez les Romains [1], et par des statues de bronze, de marbre, d'ivoire et d'or, dont plusieurs étaient colossales [2].

Cicéron et Quintilien lui ont justement assigné son rang, dans l'ordre chronologique, entre Canachus et Myron. Vers la fin de la LXXVIIIe olympiade, il exécuta, conjointement avec Onatas, le char de bronze, attelé de deux chevaux, et accompagné d'écuyers et de coureurs, que Dinomène de Syracuse fit placer à Olympie, en mémoire de la victoire remportée, à la LXXVe, par Hiéron Ier, son père [3]. Ce monument ne saurait être postérieur à la LXXVIIIe ou à la LXXIXe olympiade, puisque Hiéron mourut la deuxième année de la LXXVIIIe [4], et que ce fut en exécution d'un vœu fait par lui-même, que Dinomène en consacra l'offrande à Jupiter [5]. Dans la première année de la LXXXIe olympiade, sous l'archonte Callias, Calamis modela la statue de Vénus que les Athéniens élevèrent en l'honneur de la courtisane Lééna, associée à l'entreprise et à la mort d'Harmodius et d'Aristogiton [6]. Pindare dédia une statue à Jupiter Ammon, dans un des temples de Thèbes ; cette statue était un ouvrage du même maître [7], et l'on sait que Pindare mourut la quatrième année de la LXXXIIIe olympiade. Ce fait ne donne point une date précise ; mais il s'accorde avec les deux précédents. Quant à l'opinion qui voulait que son Apollon *Alexicacos*, placé dans un des portiques d'Athènes, eût été exécuté à l'occasion de la grande peste [8], c'est-à-dire vers la fin de la LXXXVIIe olympiade ou dans la LXXXVIIIe, elle est peu vraisemblable, mais elle ne présente rien d'impossible.

Parmi les ouvrages qui honorèrent le talent de Calamis et dont

[1] Plin., lib. XXXIII, cap. XVIII ; lib. XXXIV, cap. VII.

[2] Strab., lib. VII, cap. VII, p. 319, éd. de 1620. — Pausan., lib. II, cap. X.

[3] Pausan., lib. VI, cap. XII ; id., lib. VIII, cap. XLII.

[4] Diod. Sicul., lib. XI, cap. XXIII.

[5] Pausan., lib. VIII, cap. XLII.

[6] Id., lib. I, cap. XXIII. — Corsini, *Fast. attic.*, t. III, p. 202.

[7] Id., lib. IX, cap. XVI.

[8] Id., lib. I, cap. III.

les dates sont inconnues, je dois rappeler le Mercure *Criophore*, qu'il exécuta pour la ville de Tanagre, et qu'il représenta marchant et portant un bélier sur ses épaules [1]. Cette agréable composition a vraisemblablement été reproduite dans le Faune *Criophore* antique, dont l'original est conservé en Espagne, et dont nous voyons fréquemment des copies ou des plâtres. Telle était l'heureuse habitude des artistes anciens. Une pensée ingénieuse se trouvait répétée dans des imitations, que le savoir et le goût modifiaient et embellissaient de plus en plus. Avide de plaisirs vrais, la Grèce ne voulait point perdre de vue ses chefs-d'œuvre; le beau avait toujours, pour elle, les attraits de la nouveauté; elle savait gré au talent de perfectionner le produit d'un talent étranger; l'art y gagnait, et l'on voyait moins souvent la médiocrité avilir des sujets qu'avait illustrés le génie.

Toute la simplicité, toute la grâce qui distinguaient Calamis, formaient l'apanage de l'Athénien Callimaque, puisque Denys d'Halicarnasse lui accorde les mêmes éloges. Sculpteur, peintre et architecte, ce maître s'illustra dans les trois arts qu'il professait. S'il n'égalait pas en toutes choses, comme statuaire, les plus habiles artistes de son temps, il les surpassait tous par son intelligence et par le mérite de ses inventions : ἀποδέων τῶν πρώτων ἐς αὐτὴν τὴν τέχνην, οὕτω σοφίᾳ πάντων ἐστὶν ἄριστος [2]. Si nous en croyons le témoignage de Pline, toujours mécontent de lui-même, polissant ses ouvrages et les repolissant, il allait jusqu'à les énerver, et il fut surnommé l'ennemi de l'art, ou plutôt l'ennemi de son propre talent, κακιζότεχνος [3]. Vitruve, ainsi que Pausanias, dont le texte a été justement rétabli en ceci par M. Clavier, veut, au contraire, que la délicatesse qu'il apportait au travail du marbre, ou son esprit inventif, lui ait valu le titre de Κατάτεχνος, c'est-à-dire faisant tout avec art. Le jugement de Denys d'Halicarnasse rend la version de Pline totalement invrai-

[1] Pausan., lib. IX, cap. XXII.
[2] Pausan., lib. I, cap. XXVI.
[3] Plin.

semblable. Il ne faut pas oublier ces mots : *la simplicité, la grâce de Calamis et de Callimaque* : τῆς λεπτότητος ἕνεκα καὶ τῆς χάριτος. Callimaque, d'ailleurs, ne florissait point à une époque où l'on dût craindre encore le danger d'un extrême fini.

Un bas-relief antique de marbre, où sont représentées trois Bacchantes dansant avec un faune nu, conservé à Rome, au Musée du Capitole, et publié par Winckelmann, dans ses *Monuments inédits*, porte cette inscription : ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ ΕΠΟΙΕΙ, *Callimaque le faisait*, et il a été jugé, par M. Visconti, être une copie d'un ouvrage de cet artiste. Nous y voyons qu'il n'avait pas entièrement abandonné le style éginétique. Ce style ne se retrouve pas seulement dans les attitudes et dans les draperies où l'auteur pourrait avoir été obligé de suivre des types anciens ; il se fait remarquer encore dans le dessin des parties nues, sur lesquelles le maître a dû imprimer son cachet particulier.

C'est comme architecte que Callimaque mérite encore aujourd'hui notre admiration, je dis même notre reconnaissance. Tout le monde connaît la fable touchante par laquelle la Grèce a célébré l'invention du chapiteau à feuilles d'acanthe, appelé le *chapiteau corinthien*, et immortalisé le nom de l'inventeur. Cette belle composition est due à Callimaque. Qu'importe qu'avant lui l'Égypte eût évasé la partie supérieure du chapiteau ? qu'importe qu'elle l'eût orné de feuilles de lotus ou de palmier, qu'elle l'eût peint de diverses couleurs ? Depuis bien des siècles, le chapiteau égyptien était connu des Grecs, et cependant celui de Corinthe n'existait point encore. Le mérite de l'invention dans l'architecture consiste moins peut-être à imaginer de nouveaux types, qu'à établir des rapports nouveaux. Rapprocher, comme fait la nature, des éléments préexistants ; les opposer et les assortir les uns aux autres, de telle manière qu'ils paraissent s'animer et s'agrandir tous ; produire, en mettant en œuvre des formes déjà connues, des effets neufs, inattendus, harmonieux, pittoresques : c'est un assez beau triomphe pour le génie. Callimaque fit encore davantage : on peut dire qu'il créa le type lui-même, tant il y apporta de changements et de beautés nouvelles. Par la ri-

chesse et la variété de ses panaches, par la pompe et l'élégance de leurs enroulements, par l'élévation et la saillie de l'*abaque* ou du tailloir qui repose sur la corbeille, et non moins encore par l'avantage qu'il présente d'accroître la hauteur totale de la colonne sans en changer le module, et, par conséquent, d'étendre et d'ennoblir les proportions de tous les membres accessoires, ce chapiteau est, sans contredit, une des plus magnifiques et des plus utiles inventions de l'architecture, et un des plus beaux présents que l'art des Grecs ait faits aux siècles modernes.

L'invention du chapiteau corinthien conduisit nécessairement à la création de l'ordre qui porte le même nom : œuvre du génie, du calcul et du goût, hardie entreprise dont l'Égypte était loin d'avoir conçu la pensée.

En effet, le chapiteau corinthien, placé par Callimaque sur le fût de la colonne ionienne, formant, avec cette partie principale, un ensemble plus élevé que la colonne dorique et que la colonne ionienne elle-même, il fallut proportionnellement agrandir tous les autres membres de l'entablement, et, par une suite naturelle, on dut exhausser, élargir toutes les parties de l'édifice, en raison de leurs rapports avec la colonne. Or, le nouveau système, quelque amélioration qu'il ait pu recevoir dans la suite, fut forcément, dans ses éléments primitifs, une conception de l'inventeur du chapiteau. La première de ces deux inventions exigeait l'autre. Aussi, Vitruve ne fait-il pas honneur seulement à Callimaque d'avoir créé le chapiteau corinthien : il le cite et le loue comme l'inventeur de l'ordre lui-même, comme le fondateur de ses règles et de ses proportions : *Tum Callimachus... præteriens hoc monumentum, animadvertit eum calathum, et circa foliorum nascentem tenuitatem, delectatusque genere et formæ novitate, ad id exemplar columnas apud Corinthios fecit, symmetriasque constituit, ex eoque in operum perfectionibus Corinthii generis distribuit rationes* [1].

[1] On demande lequel est le plus ancien, du chapiteau corinthien à feuilles d'acanthe, ou du chapiteau à feuilles d'olivier ? Je réponds : premièrement, que, dans l'ordre naturel des choses, ce doit être le chapiteau

Cette particularité rend doublement intéressante la fixation de l'époque où florissait Callimaque. Félibien, sans aucune preuve, le place à la LXe olympiade ; Winckelmann, au temps de Phidias. D'Hancarville veut distinguer deux Callimaque : l'un, qui aurait inventé le chapiteau corinthien et vécu dans la XLe olympiade ; l'autre, surnommé Κακιζότεχνος, qui aurait modelé le buste du philosophe Zénon, et vécu, par conséquent, vers la CXXe. L'opinion de Félibien est évidemment une erreur ; celle de Winckelmann a besoin d'explications. Callimaque a vécu, sans doute, au temps de Phidias ; mais, néanmoins, il est plus ancien, et il doit, comme sculpteur, être rangé dans une autre École.

Callimaque doit être regardé comme entièrement contemporain de Calamis. En effet, Scopas employa l'ordre corinthien dans le temple de Minerve *Aléa*, qu'il bâtit à Tégée, ville d'Arcadie, vers la XCVIe olympiade, époque où l'ancien temple fut incendié[1]. Avant Scopas, suivant le témoignage de Vitruve, l'architecte Argélius avait composé un traité sur les proportions de cet ordre[2]. Mais, avant l'écrit d'Argélius, il dut exister des monuments qui prêtassent une base à ses calculs, un appui à sa théorie. Or, ces différents degrés nous conduisent au moins à la LXXVIe olympiade. Déjà, dans le monument choragique, vulgairement appelé *la Lanterne de Démosthènes*, élevé sous l'archonte Evœnète, et, par conséquent, la deuxième année de la CXIe olympiade, nous voyons cet ordre chargé d'ornements, tronqué même, et bien loin de sa première simplicité, preuve assez évidente qu'il était loin de son origine[3].

De plus, en associant Callimaque à Calamis, pour opposer, à la grandeur de Phidias et de Polyclète, la simplicité et la grâce qui

à feuilles d'acanthe, attendu que la disposition des feuilles d'olivier autour de la corbeille présente un travail beaucoup plus compliqué, et que les feuilles d'olivier y sont arrangées visiblement, dans l'intention d'imiter les touffes et les enroulements de l'acanthe ; deuxièmement, que le témoignage de Vitruve ne laisse pas lieu à concevoir un doute.

[1] Pausan., lib. VIII, cap. XLV.

[2] Vitruve, lib. VII, *in proœm*.

[3] Corsini, t. IV, p. 41.

leur étaient communes, Denys d'Halicarnasse nous montre clairement qu'entre Calamis et Callimaque d'une part, Phidias et Polyclète de l'autre, il existe quelque différence d'âge ; car, si Calamis et Callimaque n'étaient pas tous deux antérieurs à Phidias, la remarque du critique, portant qu'ils montraient leur supériorité dans l'imitation d'une nature ordinaire, au lieu que Phidias déployait la sienne dans les traits d'une nature grande et sublime, cette remarque cesserait d'être un éloge. En quoi Calamis et Callimaque, un peu maigres et secs, quoique naïfs et gracieux, se seraient-ils montrés plus heureux que leurs concurrents, ἐπιτυχέστεροι τῶν ἑτέρων, si nous les supposions parfaitement contemporains de Phidias? Admirerions-nous la simplicité du Pérugin, s'il eût été le compagnon d'études et le rival de Raphaël, au lieu d'être son guide? Si, d'ailleurs, nous n'admettions point entre Calamis et Callimaque une entière conformité d'âge, le rapprochement que Denys d'Halicarnasse a fait de ces deux maîtres n'aurait point eu de motifs, et la double comparaison qu'il a établie aurait obscurci sa démonstration, au lieu d'y apporter de la force et de la clarté.

Quant à l'opinion d'Hancarville, elle manque par la base, car Pline, qu'il invoque, ne dit nullement que Callimaque ait fait un portrait de Zénon [1].

Ainsi, l'inventeur du chapiteau et de l'ordre corinthien florissait dans la LXXVIe, la LXXXe et la LXXXIIe olympiade.

Il est enfin un autre maître, non moins célèbre chez les anciens, quoique Pline n'en ait pas fait mention, et en qui nous trouvons pleinement le double caractère de l'époque où il reçut sa première instruction, et de celle où il se rendit célèbre : c'est Onatas, fils de Micon, sculpteur et peintre, ainsi que son père. « Je ne le juge inférieur, dit Pausanias, à aucun des maîtres qui ont fleuri, depuis Dédale, dans l'École attique : οὐδενὸς ὕστερον θήσομεν τῶν ἀπὸ Δαιδάλου τε καὶ ἐργαστηρίου Ἀττικοῦ. Né à Égine, et instruit vraisemblablement par son père, Onatas con-

[1] Plin.

servait donc l'empreinte de l'ancienne École dédalienne. Témoin des succès de Pythagore de Rhége, il n'est pas moins évident qu'il avait agrandi comme lui sa manière, puisqu'il ne lui cédait en rien, et que Pythagore de Rhége appartenait aussi à l'École de Dédale. Mais, plus rapproché de Phidias par son âge, peut-être même son égal, Onatas se montra digne du beau siècle illustré par la Minerve du Parthénon. Il dut, d'ailleurs, hériter du grandiose dont Micon lui avait donné l'exemple.

Un Hercule de bronze, haut de six coudées, placé à Olympie par les habitants de Thasos [1]; un Mercure portant un bélier sous son bras [2]; dix statues consacrées à Olympie, par les Achéens, aux neuf héros qui tirèrent au sort pour combattre Hector, et à Nestor, représenté tenant les neuf bulletins dans son casque [3], augmentèrent successivement sa réputation. Le poëte Antipater, qui a célébré son Apollon adulte, ne craint pas de dire que le jeune fils de Latone retraçait, dans cette image, par la noblesse de ses traits, la beauté de sa mère et la dignité du dieu qui lui avait donné la vie : Ἀγλαΐης Λητοῖ καὶ Διὶ μαρτυρίη [4]. Cette statue d'Apollon était, apparemment, celle qu'on voyait à Pergame, qui était colossale et en bronze, et que Pausanias trouvait également digne d'admiration par l'étendue des proportions et par le mérite du travail : θαῦμα ἐν τοῖς μάλιστα μεγέθους τε ἕνεκα, καὶ ἐπὶ τῇ τέχνῃ [5]. Ce double caractère : d'une part, ce reste de ressemblance avec l'ancienne École attique, et, par conséquent, cette sécheresse à peine sensible qui attendait encore un degré de chaleur; de l'autre, cette dignité, cette grandeur, qui plaçaient Onatas à côté de Phidias et de Polyclète; cette austère beauté, en un mot, plus convenable à Minerve qu'au fils de Latone, n'appellent-ils pas notre attention sur un des plus antiques chefs-d'œuvre de notre Musée, la Pallas de Velletri? Ne retrouvons-

[1] Pausan., lib. v, cap. xxv.
[2] Id., lib. v, cap. xxvii.
[3] Id., lib. v, cap. xxv.
[4] *Anthol. græc.*, lib. iv, cap. xiv.
[5] Pausan., lib. viii, cap. xlii.

nous pas, dans cette belle statue, le style de l'École attique parvenu au plus haut point de sa perfection, et tout à la fois le témoignage de l'influence que déjà exerçait sur ses contemporains le génie de Phidias? Je suis loin de vouloir affirmer qu'elle soit un ouvrage d'Onatas ; il n'en existe aucune preuve : mais elle me paraît donner une idée juste, et du style de cet artiste, et du mérite des maîtres contemporains de Phidias, que ce grand statuaire eut à surpasser.

Fils de Micon, Onatas dut naître de la LXXe à la LXXIe olympiade. Nous l'avons vu exécuter, conjointement avec Calamis, à la fin de la LXXVIIIe, le char olympique d'Hiéron. Il devait être alors âgé de trente ans environ. Pausanias présume, enfin, qu'il sculpta la statue de Cérès de Phigalie, appelée *la Noire*, plusieurs générations après l'invasion des Perses · γενεαῖς μάλιστα ὕστερον τῆς ἐπὶ τὴν Ἑλλάδα ἐπιστρατείας τοῦ Μήδου [1]. On voit qu'il n'avait, à ce sujet, qu'une opinion assez vague, car c'est le char d'Hiéron qui lui sert de preuve. Si nous admettons que cette statue de Cérès fut exécutée vers la LXXXVIe olympiade, nous nous écartons peu de la vérité, du moins d'après le texte de Pausanias, et Onatas aura fait cet ouvrage âgé d'environ soixante-dix ans.

Téléphane, Micon, Pythagore de Rhége, Calamis, Onatas, réchauffant et agrandissant le style de l'École attique, sans toutefois l'abandonner entièrement, s'élevèrent ainsi, de degrés en degrés, presque à la sublimité où devait atteindre Phidias. Par leur application à imiter la nature, à saisir ce qu'elle offre de grand, d'expressif, d'énergique, l'art se perfectionna dans leurs ouvrages et par leur exemple, sans changer de route, et par cela même qu'il n'en changea point. Toujours amoureux du vrai, toujours admirateur du grand, ses progrès furent d'autant plus rapides qu'il connut mieux les formes du corps humain, qu'il en sut mieux distinguer les différents caractères, mieux apprécier le mérite essentiel. Seuls, l'observation et le sentiment formèrent le goût.

[1] Pausan., lib. VIII, cap. XLII.

Point d'abstractions, point de systèmes : tout se trouva fondé sur la raison. La nature offrit les modèles, la nature dirigea le crayon du dessinateur. Longtemps enchaîné par l'habitude trop exclusive de modeler les images des dieux, l'art fonda sa théorie et raffermit sa marche, en reproduisant les traits des athlètes et des héros. Il suffit, pour reconnaître ces points historiques, de rétablir la chronologie sur ses véritables bases.

Le goût général, enfin, ne cessa point, chez les Grecs, de demander aux statuaires des imitations fidèles, parlantes, propres à produire une touchante illusion. Loin de s'affaiblir, ce vœu se prononça de plus en plus, à mesure que se multipliaient les moyens de le satisfaire. Homère célébrait la vérité, imparfaite, sans doute, mais déjà miraculeuse à ses yeux, de la sculpture grossière de Dédale. Anacréon n'admire pas moins vivement la vérité imprimée sur les ouvragès des statuaires, des ciseleurs mêmes de son siècle. Non-seulement la vie qui respire dans le portrait de Bathylle le ravit ; mais les festons de pampre qui ornent sa coupe le charment par la fidélité de l'imitation. Denys d'Halicarnasse, Lucien, célébreront encore la gracieuse naïveté de Calamis ; et si, plus exigeant, Cicéron regrettait de ne pouvoir admirer dans ce maître un artiste accompli, c'était principalement parce que Calamis ne lui présentait point une vérité assez frappante.

Il s'est donc laissé induire en erreur, ce savant qui a dit que les maîtres antérieurs à Phidias, *donnant sans ménagement dans l'idéal, travaillèrent d'après un système généralement adopté, plutôt que d'après la nature ; qu'ils s'étaient fait une nature particulière ; et que Phidias, Polyclète, Scopas, Alcamène, Myron, se rendirent célèbres en s'élevant contre ce système arbitraire et en se rapprochant du naturel*[1]. Il est ici une assertion juste qu'il faut saisir ; c'est que Phidias, Myron, Polyclète, demeurèrent fidèles à la nature : une opinion erronée qu'il faut repousser ; c'est que Pythagore, Calamis et leurs

[1] Winckelmann.

contemporains abandonnèrent volontairement ce guide éternel de l'art. Le même écrivain (c'est Winckelmann) dit ailleurs, qu'*avant Phidias, comme avant Michel-Ange, l'art avait un caractère de simplicité et de pureté, qui ne le rendait que plus propre à être conduit à sa perfection.* Fermons les yeux sur la contradiction qui existe entre ces deux passages ; substituons ce dernier mot au précédent : la comparaison est exacte ; l'idée est vraie : c'est une de celles qui ont valu à Winckelmann sa brillante et juste réputation.

Myron, Phidias, Polyclète de Sicyone, surpassèrent, en effet, tous leurs prédécesseurs, non-seulement par l'élévation du style, mais encore par la vérité des formes et le mérite de l'imitation en général.

La chronologie de Myron appelle une attention particulière.

D'un côté, on veut que ce statuaire ait sculpté un tombeau élevé à une cigale et à une sauterelle, et que la poétesse Érinna ait célébré ce monument dans ses vers. Or, Érinna florissait au temps de Sapho : on la croit même son élève ; et il suivrait de là que Myron devrait être placé de la Lᵉ à la LXᵉ olympiade. C'est Pline qui a rapporté et confirmé cette tradition [1] ; Scaliger l'a adoptée [2] ; Winckelmann a multiplié les conjectures, pour se rapprocher de l'opinion de Scaliger [3], et d'Hancarville s'y est entièrement conformé [4]. D'un autre côté, Junius, dans son Catalogue des artistes anciens, a cru que Ladas, célèbre athlète de qui Myron exécuta la statue, était un des coureurs d'Alexandre, et, d'après ce fait, Myron aurait vécu vers la CXIIᵉ olympiade.

On sait, enfin, qu'au nombre des épigrammes composées sur cette Vache d'airain, que toute l'antiquité admira, il s'en trouve deux qui portent le nom d'Anacréon. Brunck, persuadé que Pline, lorsqu'il a placé Myron à la LXXXVIIᵉ olympiade, a pris pour base l'âge moyen de cet artiste, et que, par conséquent, il était à peine

[1] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII.
[2] Jos. Scalig., *Animadvers. in Eusebii Chron.*, p. 124.
[3] *Hist. de l'Art*, liv. VI, ch. II.
[4] D'Hancarville, *Rec. d'antiq. gr. et rom.*, t. IV, p. 218, not. 27.

né dans la LXXVI[e] olympiade, lors de la mort d'Anacréon, a rejeté ces deux épigrammes de la collection du poëte de Téos, dans ses *Analecta veterum poetarum* [1]. M. Bosch les lui a restituées dans son *Anthologie grecque* [2]; et, en dernier lieu, M. Jacobs les a pareillement maintenues, sous le nom d'Anacréon, dans son édition de l'*Anthologie* [3], appuyé sur l'autorité de Heyne, qui pense que Myron peut avoir été déjà connu dans la LXXIV[e] olympiade [4].

On verrait effectivement à regret supprimer le nom d'Anacréon, de ces deux épigrammes si naïves : « Berger, conduis tes » vaches plus loin, de crainte que tu n'emmènes avec elles celle » de Myron? » — « Myron n'a pas modelé cette Vache, le Temps » l'avait changée en métal, et il a fait croire qu'elle était son ou» vrage. » Ces vers, et principalement les premiers, respirent, suivant l'expression de M. Jacobs, toute la simplicité des temps anciens : *Summam antiquæ ætatis simplicitatem redolent.*

Tout va s'éclaircir. Pline s'est totalement laissé induire en erreur. Le monument dont parle Érinna n'était qu'une pièce de vers sur la mort d'une cigale et d'une sauterelle. L'auteur était une jeune fille nommée Myro. C'est ce que dit Érinna dans son épigramme, que le temps a respectée :

Τύμβον ἔτευξε Μυρὼ
Πάρθενον στάξασα κόρα δάκρυ [5].

« La jeune Myro a élevé ce monument, et elle l'a mouillé d'une larme virginale. »

Pausanias nous dit, d'ailleurs, que ceux-là prouveraient leur ignorance absolue, τοῦτων δὲ ἔτι ἐς πλέον ἥκουσιν ἀνηδείας, qui croiraient que Myron pourrait être l'auteur d'une statue anté-

[1] Brunck, *Analecta vet. poet.*, t. I, p. 116, 118.
[2] *Anthol. gr.*, t. III, lib. IV, tit. VII, ep. III et IV.
[3] *Id.*, t. II, p. 248, et t. III, part. III, p. 842.
[4] Heyne, *Opusc. acad.*, artium inter græc. temp., t. V, p. 371.
[5] *Poetarum octo fragmenta*, edid. Chr. Wolf.; *Erin. Lesb. carm.*; ep. VIII, p. 10.

rieure à l'usage de courir armé dans les jeux d'Olympie [1]. Or, cet usage ne date que de la LXV[e] olympiade ; donc, Myron florissait après cette époque, et même longtemps après, car Pausanias ne se serait pas récrié pour une différence de quelques années.

Quant à l'athlète nommé Ladas, dont Myron modela la statue iconique, il était au nombre des vainqueurs d'Olympie. Une des deux épigrammes de l'*Anthologie*, composées en son honneur, le dit expressément [2]. Or, l'antiquité ne fait mention que de deux coureurs nommés Ladas, qui aient été couronnés à Olympie : Ladas d'Égion, qui remporta le prix du stade, à la CXXV[e] olympiade [3], et Ladas le Laconien, qui remporta celui du *diaule*, ou du stade double, et qui fut couronné au moins trois fois, puisqu'il obtint l'honneur d'une statue iconique. Ladas d'Égion appartient à une époque qui exclut toute idée d'un rapprochement entre Myron et lui. Ladas le Laconien jouit d'une grande célébrité. On voyait son tombeau sur le chemin qui conduisait de l'Arcadie à Sparte [4]. Catulle. Sénèque, Juvénal, Martial, en ont parlé. On disait qu'il sautait, qu'il volait, qu'il s'élançait avec la rapidité des immortels [5]. Catulle le compare aux chevaux de Rhésus, à Pégase; aux oiseaux, à Borée [6]. Un des poëtes de l'*Anthologie*, qui ont célébré la statue de Myron, la représente pareillement, ne tenant pas sur sa base, s'élançant vers la couronne : « Tu vois ici Ladas, dit-il, tel qu'à Olympie il échappa à Thymus, et Thymus est le Zéphyre [7]. Il est assez évident que ce Ladas le Laconien est celui dont Myron contribua à perpétuer la célébrité. Malheureusement, aucun des auteurs qui nous en ont transmis la mémoire, ne nous indique les époques où il fut victorieux. Le *Canon* d'Eusèbe, très-exact sur les vainqueurs du

[1] Pausan., lib. VI, cap XIII.
[2] *Anthol. gr.*, lib. IV, tit. II, ep. II.
[3] Pausan., lib. X, cap. XXIII. — Euseb., ΙΣΤ. ΣΥΝ., p. 331.
[4] Pausan., lib. III, cap. XXI; id., lib. VIII, cap. XII.
[5] *Anthol. gr.*, lib. IV, tit. II, ep. I.
[6] Catul., *ad Camerium.*
[7] *Anthol. gr.*, loc. cit.; ep. II.

stade, est fort incomplet sur ceux du diaule. Mais les faits relatifs à cet athlète empêcheront du moins de croire que la statue modelée par Myron fût celle d'un coureur d'Alexandre, et Myron n'appartiendra ainsi ni à la LXVe olympiade, ni à la CXII^e^.

En ce qui concerne Anacréon, s'il naquit, comme on le croit généralement, la deuxième année de la LVe olympiade, et s'il mourut, conformément au témoignage de Lucien, âgé de quatre-vingt-cinq ans[1], c'est-à-dire la troisième année de la LXXVIe, rien n'empêche qu'il n'ait vu la Vache de Myron, ou que la renommée ne lui en ait fait connaître le mérite. Or, « Myron, dit Pline, se trouva en concurrence avec Pythagore de Léontium, au sujet de la statue d'Astylus, qui avait remporté le prix du stade [2]. » Nous savons, d'un autre côté, qu'Astylus fut couronné, pour la troisième fois, à la LXXVe olympiade [3]. Myron s'était donc fait déjà connaître à cette époque; et, si nous admettons qu'il fût alors âgé de vingt ans, il s'ensuit qu'il en avait vingt-sept à la mort d'Anacréon. La coïncidence des dernières années du poëte avec les premiers jours de la gloire de l'artiste d'Éleuthère, est prouvée, par conséquent, d'une manière complète.

J'ai dit, en parlant de Pythagore de Rhége, qu'il concourut aussi avec Myron pour la statue d'un pancratiaste placée à Delphes, et que ce dernier fut encore une fois vaincu [4]. Mais, comme Myron déploya dans l'ensemble de ses ouvrages une somme de talent supérieure à celle des deux Pythagore, on ne peut guère douter qu'il ne fût très-jeune lorsqu'il se mesura avec eux. C'est là une des considérations qui m'autorisent à avancer que Myron était âgé de vingt ans seulement, ou environ, à l'époque de la statue d'Astylus.

Pline vient à l'appui de cette probabilité. On sait qu'il a placé Myron à la LXXXVIIe olympiade [5]; il mérite, dans ce passage, peu

[1] Lucian. — Macrob., cap. XXVI.
[2] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII, IV.
[3] Euseb., *Canon chron.*
[4] Plin., *ibid.*
[5] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII.

de créance, puisqu'il y réunit Callon et Scopas, qui ne sauraient avoir vécu ensemble un seul jour. Cependant, cette date de la LXXXVII[e] olympiade s'accorde si bien avec celle du concours de Myron contre Pythagore de Léontium, fait dont Pline lui-même nous a donné la connaissance, qu'on ne peut s'empêcher de reconnaître, dans la LXXV[e] olympiade, l'époque de la jeunesse de Myron, et, dans la LXXXVII[e], les derniers temps ou le terme de sa carrière. Il doit être, d'ailleurs, assez reconnu que les époques indiquées par Pline donnent confusément, tantôt la jeunesse, tantôt la mort des artistes dont il a fait la classification.

Deux des ouvrages de Myron se trouvent placés entre ces points extrêmes et servent, par là, à se confirmer l'un par l'autre. Ce sont les deux statues de Lycinus, vainqueur à la course des chars. Pausanias nous raconte qu'après l'irruption des Perses, les Lacédémoniens surpassèrent tous les autres Grecs dans l'éducation des chevaux, et que, plusieurs d'entre eux ayant remporté des prix à Olympie, obtinrent ou s'érigèrent à eux-mêmes des statues. De ce nombre furent Xénargues, Lycinus, Arcésilas et Lychas, fils de ce dernier. Arcésilas fut couronné deux fois; et Lychas, son fils, remporta le prix, en dissimulant son nom, l'année même où les Lacédémoniens furent exclus des jeux [1], c'est-à-dire à la XC[e] olympiade [2]. Nous voyons, dans ce récit, qu'il s'écoula un temps assez considérable entre l'irruption des Perses et la victoire de Lycinus, et, d'un autre côté, que celui-ci fut couronné plusieurs olympiades avant Lychas. Ce sera, par conséquent, dans la LXXIX[e], la LXXXI[e], la LXXXV[e] et la LXXXVI[e] olympiade (je nomme celles dont les triomphateurs ne sont pas connus). Cette date n'est qu'approximative ; mais elle se range entre la LXXV[e] et la XC[e] olympiade. Nous connaissons donc le commencement, le milieu et la fin de la carrière du laborieux Myron, *operosi Myronis*, suivant l'expression d'Ovide [3]. Elle embrasse plus de cinquante années de la LXXV[e] olympiade, où cet artiste commençait

[1] Pausan., lib. VI, cap II.
[2] Thucyd., lib. V, cap. XLIX et L.
[3] Ovid., *De arte amat.*, lib. III, vers 119.

à fonder sa réputation : jusqu'à la LXXXVIIe et la LXXXVIIIe, où, vraisemblablement, il touchait à son quatorzième lustre.

Les jugements des anciens, sur le mérite de ses ouvrages, sont d'accord avec cette chronologie.

Nous ne devons point nous étonner de rencontrer, à ce sujet, des opinions un peu différentes et en apparence contradictoires.

Plus de trente épigrammes grecques ont célébré cette Vache de bronze, qu'Athènes et Rome possédèrent successivement, et toutes ont puisé le motif de l'éloge dans la vérité des formes. C'est l'illusion, produite par l'apparence du vrai, qui a constamment excité la verve des auteurs de ces épigrammes. Plusieurs critiques n'ont voulu voir, dans ce retour de la même idée, qu'un fade jeu d'esprit. Peut-être y a-t-il, en effet, un peu de recherche dans la tournure de ces pièces de vers ; mais cette répétition de l'idée principale n'en est pas moins un des traits les plus curieux et les plus instructifs de l'histoire de l'art. Nous y retrouvons le principe fondamental de la théorie des Grecs. Properce, Ovide, Juvénal, Martial, ont répété cet éloge, décerné d'abord par Anacréon : *Similis veræ vacca Myronis opus* [1]; *armenta Myronis, vivida signa* [2]. Saint Augustin trouve, dans la Vache de Myron, la perfection et l'à-propos du mensonge [3]. Symmaque, qui a vu ce monument, répète encore l'opinion de l'antiquité, qui était celle de ses contemporains [4]. Quintilien admire l'attitude pénible du Discobole lançant le disque, et voit dans la justesse du mouvement de cette figure une preuve non équivoque de l'habileté de l'artiste [5]. Cicéron, au contraire, pense, en général, que Myron ne s'approche point encore assez du vrai : *Nondum Myronis satis ad veritatem adducta (signa)* ; *jam tamen quæ non*

[1] Propert., lib. II ; *Eleg.* XXIII.
[2] Ovid., *De Ponto.* — *Epist.*, lib. I, vers. 34.
[3] S. August., *Soliloq.*, lib. II, cap. X.
[4] Symmach., lib. I. — *Epist.*, lib. XXIII.
[5] Quintil., *De inst. orat.*, lib. II, cap. XIII.

dubites pulchra dicere[1]. Pline lui reproche de ne pas exécuter les chevaux mieux que la grossière antiquité[2]. Quintilien, malgré les éloges qu'il lui accorde, le trouve plus près de la nature que Calamis, mais point autant que Polyclète[3]. Il en est de même quant à l'expression. Pétrone sent respirer, dans l'airain que ses mains ont façonné, l'esprit des animaux, l'âme des hommes[4]. Suivant Pline, au contraire, exclusivement attaché à l'imitation des formes, il n'a pas fait sentir les affections du cœur[5].

La connaissance de l'époque où Myron florissait, suffit pour expliquer ces contradictions apparentes : tout peut être exact. Eh! comment récuser le témoignage de Cicéron, d'Ovide, de Quintilien, de Pétrone? Les LXXVIe, LXXXe et LXXXIVe olympiades virent à la fois briller des beautés sublimes et subsister encore des imperfections presque inévitables. Myron, qui excellait dans l'imitation des animaux, laissait désirer quelque chose dans les images des dieux et même dans celles des hommes : il n'est, en cela, rien d'étonnant ; c'est qu'en effet, quoique les principes du beau soient en tout les mêmes, la représentation de Minerve ou de Jupiter renferme d'autres difficultés que celle d'une vache, fût-elle une représentation de la malheureuse Io. Calamis, contemporain de Myron, acquit une réputation immortelle dans l'art de modeler les chevaux, *equis semper sine æmulo expressis*, et l'on disait aussi, malgré les éloges dont les connaisseurs les plus délicats l'ont honoré, qu'il échouait quelquefois dans les figures humaines : *Calamidis enim quadrigæ aurigam suam imposuit* (Praxiteles), *ne melior in equorum effigie defecisse in homine crederetur*[6]. Comparé à Phidias, à Lysippe, à Praxitèle, Myron était apparemment inférieur à ces grands maîtres, ou pour la dignité des formes,

[1] Cicer., *Brut.*, cap. XVIII.
[2] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII.
[3] Quintil., *Inst. orat.*, lib. XII, cap. X.
[4] *Pene hominum animas ferarumque ære comprehenderat* (Petron., *Satyr.*, cap. LXXXVIII.)
[5] Videtur ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse. (*Loc. cit.*)
[6] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII, XI.

ou pour la souplesse des chairs, ou pour l'expression des passions; mais il faisait admirer des beautés supérieures à tout ce que Pythagore de Rhége, Calamis et Onatas, offraient de plus remarquable, et il mérita un rang plus distingué.

Il est, en ce qui concerne ce statuaire, un fait certain, intéressant dans l'histoire de l'art, curieux même dans ses rapports avec les représentations mythologiques, c'est que le caractère de l'École d'Égine, qu'on voit subsister jusqu'à Onatas inclusivement, ne se retrouve plus dans les ouvrages de Myron. Aucun passage des auteurs anciens n'indique qu'il en eût conservé le moindre reste; aucun ne peut le faire soupçonner. Nous voyons, au contraire, que lorsque Platon, Aristote, Cicéron, Quintilien, Vitruve, Lucien, veulent désigner des sculpteurs par excellence, c'est Myron, Phidias, Polyclète de Sicyone, Alcamène, Scopas, Lysippe, Praxitèle, qu'ils choisissent pour les offrir à l'émulation de leurs contemporains, à l'admiration de la postérité. Calamis, Onatas, obtiennent isolément de justes éloges; Myron, et les autres maîtres que je viens de nommer, sont réunis en un seul faisceau, comme formant une classe particulière, une École distincte, parvenue à une excellence à laquelle il semblait qu'on ne pût rien ajouter : *Ex antiquis statuariis æterna memoria ad posteritatem sunt permanentes Myron, Polycletus, Phidias, Lysippus, cæterique qui nobilitatem ex arte sunt consecuti*[1].— *Una fingendi est ars, in quâ præstantes fuerunt Myro, Polycletus, Lysippus, qui omnes inter se dissimiles fuerunt; sed ita tamen ut neminem sui velis esse dissimilem*[2].

Lorsque Pline nous dit que Myron apporta le premier, dans les productions de l'art statuaire, une grande variété de nature, *primus hic multiplicasse varietatem videtur*, cette opinion se trouve donc confirmée, quoique indirectement, par tous les témoignages de l'antiquité; mais quand il ajoute que ce maître surpassait Polyclète dans la dignité, la cadence et l'harmonie des formes, *numerosior in arte quam Polycletus et in symmetria*

[1] Vitruv., *De archit.*, lib. III, *in proœm.*
[2] Cicer., *De orat.*

diligentior [1], nous ne pouvons voir dans ces derniers mots qu'un éloge exagéré, où Pline se trouve non-seulement en contradiction avec lui-même, mais encore en opposition avec les juges les plus dignes de notre confiance.

La parfaite conformité que plusieurs statues antiques de marbre, représentant un Discobole qui lance le disque, offrent entre elles ; le nom de Myron, qui s'y trouve gravé, et leur exacte ressemblance avec le portrait que Quintilien et Lucien ont fait du Discobole de ce statuaire, ne laissent pas lieu de douter que ces statues ne soient des copies de son Discobole, dont l'original dut être en bronze. C'est bien là cette attitude contournée et peinée ; c'est bien ce corps incliné, replié sur lui-même, qui, en se redressant comme un arc tendu par les deux bouts, va faire jaillir le disque qu'on entendra siffler et bondir au loin. Malheureusement, des copies plus ou moins infidèles ou mutilées ne permettent d'apprécier avec exactitude ni les beautés ni les défauts de l'original. Néanmoins, la vérité de l'attitude et la vie même des chairs annoncent un art supérieur à celui de l'École d'Égine. Les muscles soutenus et animés, moelleux et fermes, décèlent une main déjà très-habile à exprimer le feu du modèle vivant, et un goût très-exercé à reconnaître dans la nature les éléments de la grandeur.

Ajoutons que Myron, statuaire et orfévre, ainsi que Calamis, se fit honorer par un grand nombre de figures athlétiques, par des statues colossales de plusieurs divinités, presque toutes en bronze, et, en outre, par des vases d'argent ornés de bas-reliefs auxquels le luxe de Rome attacha le plus grand prix.

Myron et Phidias brillèrent à la même époque. Tous deux contribuèrent à cette grande amélioration de l'art qui a commencé une ère nouvelle. Phidias semble avoir été moins âgé que Myron, de quelques années [2] ; mais l'éclat de son nom a, pour ainsi dire, effacé toutes les gloires rivales.

[1] Plin., lib. xxxiv, cap. viii, iii. — Je suis ici d'accord avec Winckelmann. Il me paraît avoir pris, dans son véritable sens, le mot *numerosior*, qu'Hardouin avait mal compris. (*Hist. de l'Art*, liv. vi, ch. ii.)

[2] Je n'ai pas remarqué cette différence, lorsque j'ai composé mon *Essai*

La fortune introduisit Phidias sur la scène, dans les circonstances les plus favorables au développement de ses hautes qualités naturelles. Comment les triomphes de Salamine et de Platée n'eussent-ils pas vivement frappé l'imagination d'un artiste, je devrais dire d'un poëte, âgé de dix-sept à dix-huit ans? Les grandes idées de Thémistocle et de Cimon agrandirent ses propres idées. Sa réputation précéda l'administration de Périclès. Ce dernier était trop habile politique, pour ne pas employer de si rares talents à l'illustration de sa patrie, trop avide de renommée pour ne pas associer son nom à l'immortalité d'un si grand maître. La gloire de Périclès s'est accrue de jour en jour en s'unissant à la gloire de Phidias.

J'ai dit, au commencement de ce mémoire, que Phidias termina la Minerve du Parthénon, la deuxième année de la LXXXVe olympiade. J'ai rappelé qu'il se représenta lui-même sur le bouclier de la déesse sous la forme d'un *vieillard chauve*, et j'ai cru pouvoir conclure de ce fait, qu'il était alors âgé d'environ cinquante-sept ou cinquante-huit ans [1]. Toute l'histoire chronologique de ce grand homme repose sur ce point capital; et son histoire toute entière en démontre aussi l'exactitude.

Il est impossible de croire que Phidias se soit fait distinguer par des travaux importants, avant la LXXVIe olympiade. La Némésis du bourg de Rhamnus, la Minerve Aréa de Platée, la Minerve de l'Acropolis d'Athènes, les treize statues de bronze consacrées à Delphes par les Athéniens, tous ces monuments, quoique élevés avec le produit des dépouilles de Marathon, ne durent être exécutés qu'après les victoires de Platée et de Mycale. Ni Hérodote, ni les autres historiens, qui citent avec complaisance les trophées destinés à rappeler ces succès décisifs, n'en citent aucun qui ait suivi immédiatement la victoire précédente. Ils ne font

chronologique. Elle est assez importante, en ce qu'elle tend, comme on l'a vu, à justifier le plus grand nombre des éditeurs d'***Anacréon*** et de l'***Anthologie***.

[1] Suivant ce calcul, il serait né la quatrième année de la LXXe olympiade, 497 ans avant notre ère.

mention que des tombeaux des morts. La grande question de la liberté de la Grèce ne se décida qu'aux champs de Platée. Jusque-là, et pendant neuf années, à dater de Marathon, les préparatifs de la seconde invasion n'avaient point été discontinués. Lorsque Xercès et Mardonius ravagèrent une seconde et une troisième fois l'Attique, démolissant, incendiant les habitations des particuliers et les temples des dieux, auraient-ils laissé subsister les témoins humiliants de la défaite de Darius? Mais, de plus, il faut en faire la remarque, et c'est ici ce qui doit principalement nous occuper, si Phidias eût offert à la Grèce, dès la LXXIIIe ou la LXXIVe olympiade, la Némésis de Rhamnus, la Minerve Aréa de Platée et les treize statues de Delphes, l'amélioration qui s'opéra dans le goût aurait eu lieu bien plus tôt qu'elle ne se fit réellement, et le règne de l'École d'Égine aurait été moins long.

La Minerve de Platée, statue colossale, dont la tête et les pieds étaient en marbre et le corps en bois doré, fut vraisemblablement un des premiers ouvrages de Phidias [1]. Nous pouvons la placer à la LXXVIe olympiade. Les treize statues du temple de Delphes, dont sept furent consacrées à sept des héros de qui les tribus d'Athènes portaient les noms, une à Minerve, une à Thésée, une à Codrus, et la treizième à Miltiade [2], font évidemment allusion à la réédification de la ville d'Athènes, démolie par Xercès et rétablie après sa fuite. L'adjonction de la statue de Miltiade à celles des rois et des chefs des tribus, quoiqu'elle dût rappeler les services de ce capitaine, n'annonce pas moins clairement que l'ensemble du monument date du temps où la conduite de Cimon fit abhorrer l'injuste condamnation de son père, et où les victoires du héros de la Pamphylie restituèrent sa gloire au vainqueur de Marathon. Elles appartiennent, par conséquent, à la LXXVIIIe olympiade, ou, au plus tôt, à la dernière année de la LXXVIIe. La Minerve colossale de l'Acropolis d'Athènes ne put être élevée dans la

[1] Pausan., lib. IX, cap. IV.
[2] Herodot., lib. V, cap. LXVI. — Pausan., lib. X, cap. X.

citadelle, qu'après que cet édifice eut été reconstruit, et la citadelle fut un ouvrage de Cimon [1]. Elle date donc à peu près du même temps que les statues de Delphes. Associé au chef de l'entreprise, Mys, modeleur et ciseleur, représenta sur le bouclier de la déesse le combat des Centaures et des Lapithes, d'après les dessins de Parrhasius [2], nouvelle preuve que Phidias, encore jeune, n'avait pas déployé jusqu'alors toute l'étendue de son talent.

Ce fut sans doute après la prise de l'île de Thasos par Cimon, et à l'époque où tous les peuples de l'Archipel se courbaient sous le joug des Athéniens, que les habitants de Lemnos, forcés de resserrer leur alliance avec ces dominateurs des mers, consacrèrent dans la citadelle d'Athènes la statue de Minerve, appelée de leur nom *Lemnienne*. Elle doit ainsi appartenir à la LXXIXe olympiade [3]. Pausanias la regardait comme le chef-d'œuvre de Phidias [4]. Parvenu, en effet, à sa trente-quatrième ou sa trente-sixième année, ce maître se trouvait alors dans la force de son talent.

On placerait assez naturellement, dans les neuf années de l'exil de Cimon, la Minerve de la ville de Pellène, colosse d'ivoire et d'or, que les habitants, au temps de Pausanias, croyaient antérieure à la Minerve de l'Acropolis d'Athènes [5], vraisemblablement par l'effet d'une vanité mal entendue. Là, se rangerait la Vénus Uranie d'Élis, colosse également d'ivoire et d'or [6], et dont j'ai déjà parlé. Il n'existe toutefois aucune preuve à cet égard.

Une question d'un grand intérêt appelle ici toute notre attention. Il pourrait, au premier aspect, paraître assez indifférent de savoir laquelle de ces deux statues fut exécutée la première, de

[1] Pausan., lib. I, cap. XXVIII.
[2] Id., lib. I, cap. XXVIII, et lib. IX, cap. IV.
[3] Thucyd., lib. I, cap. C et CI. — Larcher. — Diodor. Sic., lib. XI. — Euseb., *Can. chron.*, olymp. LXXIX.
[4] Pausan., lib. I, cap. XXVIII.
[5] Id., lib. VII, cap. XXVII.
[6] Id., lib. VI, cap. XXV.

la Minerve du Parthénon ou du Jupiter d'Olympie ; car la différence ne saurait être que de huit ou neuf ans. Mais ce problème est d'un autre ordre qu'une simple discussion de chronologie : c'est de Phidias lui-même qu'il s'agit, de sa moralité, de sa destinée. Des récits infamants tendent à ternir l'éclat de ses derniers jours. D'une part, on soutient qu'après avoir terminé la Minerve du Parthénon, accusé de vol et de sacrilége devant le peuple d'Athènes, il est mort en prison, empoisonné, soit de sa propre main, soit par une trame des amis de Périclès inquiets sur les suites de l'accusation où cet administrateur se trouvait impliqué. De l'autre part, on prétend qu'ayant été exilé, il s'est réfugié dans l'Élide, qu'il y a exécuté la statue de Jupiter, et qu'une seconde fois accusé de vol, il avait été convaincu et mis à mort par les Éléens.

Dans le premier système, le Jupiter Olympien a été élevé avant la Minerve du Parthénon, et comme l'époque de la consécration de cette dernière statue est certaine, comme ce fait date, ainsi que nous l'avons dit, de la deuxième année de la LXXXVe olympiade ou de la quatre-cent-trente-huitième année avant J.-C., il s'ensuit que le Jupiter a été exécuté dans le cours de la LXXXIe et de la LXXXIIe olympiade. Dans la seconde supposition, la statue de Jupiter est postérieure à celle de Minerve, elle peut avoir été élevée dans la LXXXVIe olympiade, mais ce n'est plus un simple soupçon qui plane sur Phidias : son nom demeure couvert d'ignominie.

C'est Plutarque qui rapporte la première tradition [1]. La seconde est fondée seulement sur le témoignage de deux scoliastes d'Aristophane [2] ; mais l'un d'entre eux cite l'historien Philochore, qui florissait vers la CL^e olympiade, et cette autorité a semblé mériter quelque crédit.

Peut-être Sénèque le rhéteur n'a-t-il pas moins contribué que ces derniers écrivains à corrompre la vérité de l'histoire, lorsque,

[1] Plutarch., *in Pericl.*, t. I, p. 169.
[2] Scholiast. Aristoph., *ad Pacem*, vers. 604.

dans une de ces controverses où il exerçait son esprit, il a supposé que les Éléens avaient convaincu de vol l'auteur du Jupiter d'Olympie et lui avaient fait couper les mains [1].

Je le dis à regret, non-seulement celles de ces opinions, qui sont de simples erreurs, ont su s'accréditer chez les modernes, mais les imputations même les plus injurieuses ont trouvé des partisans parmi les hommes les plus graves, parmi les écrivains les plus éclairés.

Dodwel, dans ses Annales, a embrassé l'opinion de Plutarque et en a fait la base de plusieurs de ses calculs chronologiques [2].

Junius lui en avait donné l'exemple, dans son Catalogue des artistes anciens [3].

M. Levesque s'est aussi rangé à cette opinion [4].

M. Heyne, disposant, comme Dodwel, sa chronologie, de manière à la faire accorder avec le texte de Plutarque, veut que le Jupiter olympien ait été terminé au commencement de la LXXXIIIe olympiade, cinq ou six ans avant la Minerve du Parthénon ; que l'accusation de Phidias, à laquelle cette dernière figure donna lieu, n'ait été intentée qu'après la construction des Propylées, l'an premier de la LXXXVIIe olympiade, où commença la guerre du Péloponèse, et que Phidias soit mort cette même année dans les prisons d'Athènes. « Ce que nous savons de cette époque, ajoute-t-il, fait peu d'honneur à Phidias et à Périclès [5]. »

Meursius, dans son Traité des archontes d'Athènes, a adopté sans examen la tradition qui suppose Phidias condamné au dernier supplice par les Éléens [6]. Hoffmann, Moréri et d'autres biographes, disent le malheureux artiste deux fois coupable ; exilé

[1] M. Senec. Rhet., *Controv.*, lib. VIII, cap. II.

[2] Dodwel, *Annal.* — Thucyd., ad ann. VI Belli Pelop., p. 134 et seq.

[3] F. Jun., *Catalog. archit.*, etc., p. 159.

[4] Levesque, *Dictionn. des Arts*, n° 39, t. V, p. 616.

[5] *Des époques de l'art*, dans le *Recueil des pièces intéressantes*, de Jansen, t. III, p. 38 et suiv., et p. 56.

[6] Meurs., *De Archont Athen.*, lib. III, cap. IV, t. I, col. 823.

pour le premier crime, mis à mort pour le second [1]. Schlotzer, professeur d'histoire dans une des principales universités de l'Allemagne, affirme ce double fait, de la manière la plus positive[2]; mais je laisserai parler à ce sujet M. Bœttiger, qui manifeste une opinion toute contraire : « On est profondément affecté, dit ce » savant, lorsqu'on lit ces mots de M. Schlotzer : Phidias, cet » artiste célèbre, commit deux fois une faute honteuse, et subit » la mort réservée aux voleurs [3]. »

Déjà M. Quatremère de Quincy, dans son *Jupiter Olympien*, a justifié l'illustre accusé [4]. Forcé, par mon sujet, d'émettre une opinion, j'essaierai cependant de présenter la question sous un jour nouveau. L'erreur est trop générale, pour que tout historien de l'art ne doive pas s'appliquer à la déraciner entièrement.

Suivant le récit de Plutarque, deux accusations furent intentées contre Phidias devant le peuple d'Athènes : accusation de vol, pour avoir distrait une partie de l'or destiné à la draperie de la statue de Minerve ; accusation de sacrilége, pour avoir introduit dans les bas-reliefs qui ornaient le bouclier de cette déesse deux figures, dont l'une paraissait offrir le portrait de Périclès et l'autre le sien propre.

Ces deux délits auraient également emporté peine de mort, attendu que le vol fait à une divinité aurait pris le caractère du sacrilége, ainsi que l'introduction des deux portraits dans les bas-reliefs du bouclier. Mais cette considération même doit servir à mettre la vérité au grand jour.

La seconde supposition, celle qui concerne les portraits, repose sur un principe si évidemment faux, qu'on a peine à comprendre comment Plutarque n'en a pas reconnu toute l'invraisemblance.

Nous voyons bien, par le récit de cet auteur, que le peuple

[1] Hoffmann, Moréri, au mot Phidias.

[2] Schlotzer, *Histoire universelle* (en allemand), p. 269.

[3] M. Bœttiger, *Andeutungen*, etc., ou *Notices en vingt-quatre leçons d'archéologie*, XIXe leçon, p. 106. — La traduction littérale du passage de Schlotzer porte : « et fut pendu comme voleur. »

[4] P. 221 et 226.

athénien voulait s'attribuer à lui seul la gloire d'avoir élevé la statue de Minerve, puisqu'il refusa de laisser inscrire le nom de Périclès dans les registres [1]; et il paraît certain qu'un décret ou un arrêté quelconque avait défendu à Phidias de placer le sien sur la statue. Cette prétention des Athéniens était conforme à l'esprit des Grecs, en général; mais ce même esprit de la nation grecque repousse, quant au fait en lui-même, toute idée d'un crime contre le culte public. Athènes n'avait pas une autre religion qu'Élis, Argos, Delphes, Délos, Thespies, bien que quelques usages fussent différents; et toutes ces villes possédaient des statues de divinités sur lesquelles étaient écrits les noms de leurs auteurs. Onatas, Myron, Agoracrite, contemporains de Phidias et établis à Athènes, ainsi que lui, tracèrent ce témoignage d'une habileté reconnue : le premier, dans des inscriptions jointes à des statues de Mercure et d'Hercule, consacrées à Élis [2]; le second, sur la cuisse même d'un Apollon, honoré encore chez le peuple d'Agrigente, au temps de Verrès [3]; le dernier, dans l'inscription de la Némésis de Rhamnus, bourg de l'Attique [4], et Suidas, qui a sans doute copié un auteur ancien, nous dit, au sujet de cette figure de Némésis, dont l'antiquité regardait Phidias comme le principal auteur, que ce statuaire gratifia de son droit d'inscription son élève Agoracrite [5]. Avant Phidias, Endéus avait déposé son nom sur l'inscription d'une statue de Minerve, conservée dans la citadelle même d'Athènes [6]; après lui, Cléon de Sicyone, Callon d'Élie, Praxitèle, usèrent encore paisiblement du même droit [7]. L'inscription du nom de l'artiste, sur la statue d'une divinité, ne renfermait donc rien de contraire à la religion, pas plus à Athènes que dans toute autre ville grecque. La faculté de tracer son nom

[1] Plutarch., *in Pericl.*, p. 160.
[2] Pausan., lib. v, cap. xxiv, xxv, xxvii.
[3] Cicer., *in Verrem, de sig.*, cap. xli.
[4] Meursius, *De pop. Attic.*, t. I, col. 359.
[5] Suid., voc. Ῥαμνουσία Νέμεσις.
[6] Pausan., lib. i, cap. xxvi.
[7] Id., lib. v, cap. xxi, xxvii.—Athen., *Deipnosoph.*, lib xiii, cap. vi.

sur son ouvrage, paraît même avoir appartenu à chaque artiste par le droit commun. Un décret du peuple pouvait sans doute suspendre l'exercice de ce droit ; mais un décret ne pouvait pas faire d'un acte de cette nature un sacrilége.

Phidias, il est vrai, n'apposa point son nom sur la statue de Minerve; il modela, dans les bas-reliefs historiques du bouclier, et dans les figures qui retraçaient le combat des Athéniens contre les Amazones, deux têtes, dont l'une fut jugée son portrait, et l'autre celui de Périclès. Mais cet acte n'était pas plus un sacrilége que n'aurait été le précédent. Phidias, donnant à un héros les traits d'un homme connu, à un guerrier athénien la ressemblance d'un Athénien, ne sortait nullement de son sujet ; il n'était pas plus coupable que l'artiste qui prêtait à Mercure le visage d'Alcibiade, à Vénus les formes de Phryné ; pas plus coupable que tout statuaire qui, pour façonner l'image de la divinité, consultait un modèle ou des modèles vivants.

Je dis plus : si c'eût été un sacrilége que d'imprimer ces effigies sur le bouclier de la déesse, ç'aurait été un sacrilége de les y laisser. Or, elles y demeurèrent tant que le monument lui-même subsista. Aristote, Cicéron, Apulée, nous l'assurent [1]. Ce dernier les a vues, environ six cents ans après Phidias : *Vidi ipsa in clypeo Minervæ oris sui similitudinem* [2]. Cicéron admire l'ingénieuse pensée par laquelle le statuaire s'est dégagé d'une entrave importune : « O puissant amour de la gloire ! s'écrie-t-il, » quel est le poëte, l'artiste, le philosophe qui, malgré la sévérité » de sa morale, ne brûle de transmettre aux âges futurs un hono» rable souvenir de ses travaux ? Ne pouvant déposer son nom » sur le bouclier de Minerve, Phidias s'est assuré l'immortalité en » y imprimant son image [3]. » Sans doute, ce grand homme n'eût pas célébré l'audace d'un crime contre la religion ; il n'eût pas loué Phidias d'une subtilité non-seulement inutile, mais impie et digne de mort.

[1] Aristot., *De mundo*, cap. VI ; t. I, p. 613, éd. de Paris, 1619.
[2] Apul., *De mundo*, p. 746, édit. ad usum.
[3] Cicer., *Tuscul.*, lib. I, cap. XV.

niens n'auraient fait que sourire et applaudir à un trait d'esprit conforme à leur propre génie.

Il est enfin, dans cette discussion, une autorité d'un bien plus grand poids que toutes les autres ; c'est celle du poëte qui aurait accusé Phidias avec le plus de véhémence, s'il eût été coupable, qui aurait relevé les circonstances de l'action judiciaire avec le plus d'âcreté, s'il y eût découvert un aliment pour la malignité du peuple, celle d'Aristophane. On sait que dans sa comédie de *la Paix*, comme dans celle des *Acharnes*, ce poëte ne se propose rien moins que de mettre fin à la guerre du Péloponèse, en faisant détester les privations qu'elle impose, abhorrer les calamités qu'elle entraîne. Il en dévoile les causes ; il en livre à la risée, autant qu'à la haine publique, les auteurs et les partisans ; rien n'est épargné. Or, que dit-il de Phidias ? je le répète mot à mot : *Sa première cause* (*de la guerre*) *est l'infortune que Phidias a éprouvée*[1].

On a cru voir dans ce passage, un délit, une condamnation, un exil ; il n'y a rien de tout cela. L'erreur est venue des premiers traducteurs latins qui, trompés apparemment par les assertions hasardées des scoliastes, ou par la corruption du texte des scolies, et persuadés d'avance que Phidias avait subi un jugement, l'ont, par cela seul, supposé coupable et ont dénaturé le sens des expressions d'Aristophane, pour autoriser leur fausse opinion. C'est dans cette pensée, qu'ils ont rendu les deux mots essentiels de l'auteur grec[2], par *fugâ pœnas luens* (subissant sa peine dans sa fuite) ; ce qui, en effet, supposerait un crime, un arrêt, un exil. Mais le sens grammatical et l'esprit de la scène d'Aristophane, se refusent également à cette interprétation. Bergler et Brunck, dans leurs éditions d'Aristophane, ne s'y sont pas trompés : ils ont, l'un et l'autre, rendu les deux mots grecs par ceux-ci : *adversâ fortunâ usus* (éprouvant l'infortune) ; ce qui est conforme au sens du texte et à la vérité de l'histoire.

[1] Πρῶτα μὲν γὰρ αὐτῆς ἦρξε Φειδίας πράξας κακῶς. (Aristoph., *Pax*, vers. 604).

[2] Πράξας κακῶς.

Le père Brumoy, dans sa traduction française, n'a pas craint de travestir le vers d'Aristophane, par ces mots : *la première cause est l'exil de Phidias qui avait malversé.* Le crime et la peine, il a fait tomber l'un et l'autre sur le front d'un grand homme. Aristophane est plus juste, il n'accuse point l'artiste fugitif; au contraire, il le justifie. Dans ses inventions burlesques, mais dramatiques, *la Paix* a contracté avec Phidias une étroite alliance. « Pourquoi, disent les villageois à Mercure, pourquoi cette aimable Paix est-elle depuis si longtemps éloignée de nous [1]? Comment a-t-elle péri pour nous [2]? — C'est l'infortune de Phidias, leur répond le dieu, qui a été la première cause de cette calamité. Phidias était nécessaire à la Paix [3]; inséparables l'un de l'autre, ils ont disparu ensemble : elle-même a fui [4]. » Remarquons ce mot : *elle-même ou elle aussi a fui.* Si la Paix aussi a fui, la Paix, inséparable de Phidias, donc Phidias lui-même avait fui. Le poëte verse les torts sur Périclès et bien plus encore sur le peuple lui-même : « *C'est l'irascibilité* de votre caractère, dit-il aux Athéniens, par l'organe de Mercure, c'est votre esprit mordant qui ont tout perdu. Périclès a craint un malheur semblable à celui de Phidias, et plutôt que de se voir attaqué lui-même, il a embrasé la Grèce. » Tout l'intérêt de cette scène se porte sur le statuaire. Mercure paraît s'affliger de son absence, il le plaint, il l'admire. « Combien de choses nous ignorons ! dit un des villageois. Je ne savais pas qu'il y eût entre Phidias et la Paix, une si intime liaison. — Quoi, reprend le chœur, la Paix est donc parente de Phidias? Ah ! je ne m'étonne pas qu'elle soit si belle [5]. »

Si on voulait voir, dans ce passage, la preuve d'un exil, il faudrait toujours abandonner toute idée de vol, toute idée de sacrilége, puisque ces délits auraient l'un et l'autre emporté

[1] Aristoph., *Pax*, vers. 600.
[2] Ibid., vers. 603.
[3] Ibid., vers. 615. — Suidas, voc. Φειδίας.
[4] Ἦδε διηφανίζετο. (Aristoph., ibid., vers. 613.)
[5] Aristoph., ibid., vers. 614, 617.

peine de mort! Par conséquent, le système de Plutarque demeurerait toujours renversé, et l'exil même n'aurait été, au jugement d'Aristophane, qu'une injustice. Mais cette supposition d'un exil est inadmissible : le poëte ne parle que de fuite et de disparition, et son témoignage confirme ainsi celui de Philochore, qui dit que l'artiste, ayant *été appelé en justice*, *prit la fuite*.

L'époque particulière de l'élévation du Jupiter Olympien, est prouvée d'une manière incontestable. Pausanias nous assure que Phidias exécuta la statue, en bronze, de Pantarcès, jeune Éléen qui remporta le prix de la lutte des enfants à Olympie, et qu'il représenta ce jeune vainqueur dans un des bas-reliefs du trône de Jupiter, attachant lui-même sur son front la couronne triomphale [1]. Or, Pantarcès fut couronné à la LXXXVI[e] olympiade. Pausanias nous donne aussi cette date. La conséquence est nécessaire : donc, Phidias travaillait à la statue et au trône de Jupiter, dans la LXXXVI[e] olympiade. Cette particularité, que Corsini a remarquée le premier [2], ne laisse matière à aucune réplique. En vain M. Heyne suppose que la figure de Pantarcès peut avoir été introduite dans les bas-reliefs de Phidias [3]. Il faudrait pour cela qu'un autre artiste eût terminé ces ouvrages, et cette opinion serait contraire à tout ce que l'antiquité nous a transmis sur ce point. De plus, à l'autorité de Pausanias, je puis joindre celle de saint Clément d'Alexandrie, d'Arnobe et de saint Grégoire de Naziance, qui ont reconnu l'inscription du nom de Pantarcès dans l'ouvrage de Phidias, comme tracée par ce maître lui même [4]. Mais ce fait ne prouve pas seulement l'époque où la statue de Jupiter a été exécutée; il montre encore la réalité de ceux que nous voulons établir relativement à l'accusation intentée contre Phidias devant le peuple d'Athènes ; car, si cet artiste

[1] Pausan., lib. VI, cap. IV.

[2] Corsini, *Fast. Attic.*, ad Ol. LXXXV.

[3] Heyne, *des Époques de l'Art*, p. 53.

[4] S. Clem. Alexandr., *Cohortatio ad gentes*, t. I, p. 47. — Arnob, *Adv. gent.*, lib VI, fol. 68, éd. de 1542. — Greg. Naz., *Carm. iamb.*, cap. XVIII.

fut choisi à Élis, pour l'exécution de la statue de Jupiter, où devait être employée une immense quantité d'or, il s'ensuit qu'il n'avait point été reconnu coupable de vol chez les Athéniens, et s'il travaillait à ce grand ouvrage, dans la LXXXVIe olympiade, la fable qui le supposa mort de poison, dans les prisons d'Athènes, la deuxième ou la troisième année de la LXXXVe, n'a même plus besoin d'être réfutée.

L'inculpation relative au Jupiter d'Olympie est encore plus absurde que les précédentes et n'en est vraisemblablement qu'une répétition altérée.

Les scolies où elle a été puisée sont plus que suspectes, ne fût-ce que par les contradictions qu'elles renferment.

Dodwel et M. Heyne ont rejeté cette tradition ; mais s'étant fondés sur le récit de Plutarque, ils se sont trouvés obligés de croire que Phidias mourut dans les prisons d'Athènes et, par conséquent, ainsi que je l'ai fait remarquer, de soutenir que le Jupiter Olympien fut exécuté avant la Minerve du Parthénon : or, ces deux opinions sont également dénuées de toute vérité.

M. Heyne présume qu'il faut scinder la scolie en deux parties, et que le mot attribué à Philochore n'est point de cet ancien historien [1]. On pourrait aussi supposer avec assez de vraisemblance que le texte de la scolie a été dénaturé par les copistes. Le passage est celui-ci : *Philochore raconte que Phidias, appelé en jugement, prit la fuite et alla dans l'Élide, où il exécuta la statue de Jupiter, et que cet ouvrage étant terminé, il fut mis à mort par les Éléens* Au lieu de ces mots : *il fut mis à mort par les Éléens,* il serait assez simple de lire : *il mourut chez les Éléens* [2].

Mais il s'agit bien plus de repousser une assertion calomnieuse, que de disputer sur un texte équivoque. Or, l'imputation en elle-même ne saurait soutenir un examen attentif.

On veut que Phidias ait été condamné à la mort, la première

[1] M. Heyne, *des Époques de l'Art*, p. 51, note 1.
[2] Au lieu de *il mourut par les Éléens*, on lirait, dans le texte grec : *il mourut chez les Éléens*.

année de la LXXXVII[e] olympiade, c'est-à-dire la première année de la guerre du Péloponèse. Mais c'est la première année de la XC[e] olympiade, treizième année de cette guerre, qu'Aristophane fit jouer à Athènes sa comédie de *la Paix*. Comment donc, treize ans seulement après la condamnation de Phidias, eût-il fait son éloge devant le peuple athénien, à la vengeance duquel le coupable aurait échappé, pour aller subir, chez les Éléens, la peine d'un second crime? Comment n'eût-il pas, au contraire, désigné à la haine publique un homme déjà diffamé, et dont les infidélités, en les supposant réelles, se seraient liées si naturellement avec les causes de la guerre? Ne l'aurait-il pas accusé, même auparavant, dans sa comédie des *Acharnes*, jouée la troisième année de la LXXXVIII[e] olympiade, lorsqu'il dénonçait Aspasie et les femmes de sa cour, comme les premiers moteurs de l'incendie, à l'effet d'en jeter le blâme sur Périclès? Quel riche sujet pour dénigrer l'administration de cet homme célèbre, que la honteuse mort du plus notable de ses protégés!

Loin de flétrir la mémoire de Phidias, les Éléens reconnaissants s'appliquèrent, au contraire, à l'honorer. Je dirais presque qu'ils en firent l'objet d'un culte public. Le nom de cet artiste, gravé de sa main sur la chaussure du dieu, y demeura tant que subsista le chef-d'œuvre. A peine Phidias eut-il fermé les yeux, qu'un décret chargea ses enfants, à perpétuité, d'entretenir dans tout son éclat la noble image qu'il avait formée. Ce n'était pas seulement comme artistes, c'était en qualité de prêtres qu'ils veillaient à sa conservation. On les appelait *les phaidrontes*. Chaque fois qu'ils se mettaient à l'ouvrage, ils devaient auparavant offrir un sacrifice à Minerve Ergané, ou Minerve Ouvrière [1]. Une telle récompense ne suffisait point encore; l'admiration publique se créa d'autres aliments. Auprès du temple de Jupiter, furent religieusement conservés, l'atelier où la statue de ce dieu avait été exécutée, l'habitation où le grand homme avait vécu. Au centre de cette demeure, s'éleva un autel consacré à toutes

[1] Pausan., lib. v, cap. XIV.

les divinités, par la raison apparemment que Phidias les avait dignement représentées toutes. Six cents ans après lui, toujours artistes et toujours pontifes, les *phaidrontes*, ses descendants, repolissaient encore l'image de Jupiter, et la Grèce accourait encore à Olympie, révérer l'atelier de Phidias, contempler l'habitation qu'il avait illustrée par sa présence, adorer l'autel élevé en mémoire de son habileté [1]. Sont-ce là des honneurs décernés au crime et à l'infamie?

La Fable même a semblé se plaire à honorer un si grand nom. Lorsque l'image de Jupiter est terminée, l'artiste tremblant adresse sa prière au dieu qu'il a osé représenter : « Père des dieux et des hommes, lui dit-il, si la main du fils de Charmide n'a point trop avili tes traits sublimes, fais entendre tes oracles, dissipe mes craintes, ou qu'à l'instant même j'expire, victime de mon insuffisance! » Tout à coup une nuée s'abaisse sur le faîte du temple; elle s'embrase, la foudre part, éclate, tombe sur le parvis sacré; ses traces s'y impriment ineffaçables : les prêtres les montrent au Grec étonné; Pausanias les a vues [2]. Frauduleux récit : qu'importe? Il suffit qu'une fable de cette nature se soit accréditée. Le prêtre a parlé pour le dieu.

Je pourrais abandonner tant de traditions et de preuves, et le fait que je veux établir ne serait pas moins solidement attesté. Au nom de Phidias accusé, l'antiquité se lèverait tout entière. Platon, Aristote, Denys d'Halicarnasse, Cicéron [3], Sénèque, Martial, Pline, Quintilien, Lucien, Dion Chrysostôme, Valère Maxime, les moralistes les plus rigides, les satiriques les plus mordants, répéteraient ses louanges dans un concert unanime,

[1] Pausan., lib. v, cap. xiv, xv.

[2] Id., lib. v, cap. xi.

[3] Cicéron dit notamment : *Sed Atheniensium quoque plus interfuit firma tecta in domiciliis habere, quàm Minervæ signum ex ebore pulcherrimum; tamen ego me Phidiam esse mallem, quàm vel optimum fabrum tignarium* (*De clar. orat.*, cap. LXXIII). Mais Cicéron eût mieux aimé, sans doute, être un charpentier probe qu'un artiste célèbre, convaincu ou soupçonné de vol.

sans restrictions et sans réserve. Toutes les voix feraient entendre l'éloge ; pas une ne prononcerait une accusation. Des témoins plus vénérables encore rendraient hommage à la vérité. Eh, qui donc? Les Pères de l'Église. Les Pères, qui presque tous ont parlé de Phidias, lui accordent les mêmes louanges que Platon, Cicéron, Quintilien. Dans leurs véhémentes oraisons, lorsqu'ils tonnent contre l'idolâtrie, accusant les statuaires d'aveuglement, d'impudicité, d'athéisme, Athénagore, Tertullien, Clément d'Alexandrie, Arnobe, Grégoire de Naziance, Chrysostôme, n'ont pas articulé un seul mot contre des larcins qu'on dit réitérés, des larcins commis envers les dieux. Aucun d'eux n'a rappelé même des accusations si graves : aucun. Ce témoignage est d'autant plus décisif qu'il n'était pas nécessaire de vouloir rabaisser un homme célèbre, pour parler de ses délits ; en prononçant son nom, l'occasion naissait d'elle-même.

J'ai donc démontré la fausseté des inculpations dirigées contre le prince des statuaires, par l'incohérence et les contradictions des textes qui l'accusent, par le témoignage direct ou tacite des écrivains anciens les plus dignes de foi, par le culte rendu pendant sept cents années à sa mémoire ; par le respect enfin que les antagonistes les plus zélés de l'idolâtrie ont témoigné pour son nom. Serait-il rien de plus évident? Osons donc espérer que, pleinement dissipée, une erreur affligeante ne ternira plus la réputation d'un si grand homme. Et quant au peuple athénien, les exemples de son ingratitude ne sont que trop multipliés, cessons d'y ajouter celui-ci ; car, s'il est vrai que Phidias fut méchamment accusé dans la tribune d'Athènes, il n'est pas moins certain qu'il ne fut ni réduit à se donner la mort, ni condamné, ni même poursuivi.

Peut-être, cette digression est-elle longue ; mais si j'ai répandu quelque nouvelle lumière sur un fait capital de l'histoire de l'art ; si j'ai rétabli dans son éclat la gloire d'un des personnages les plus illustres de l'antiquité, je me persuade que mon travail ne paraîtra point inutile.

. . . .

L'obstacle que ces vaines accusations opposaient à l'enchaînement des faits se trouvant soulevé, l'ordre chronologique va s'établir comme de lui-même.

C'est, avons-nous dit d'après Eusèbe, la deuxième année de la LXXXV[e] olympiade, quatre cent trente-huit ans avant J.-C., que Phidias termina la Minerve du Parthénon. C'est, aussitôt après l'achèvement de cet ouvrage, avons-nous ajouté, qu'il fut accusé devant le peuple d'Athènes ; c'est alors qu'il se réfugia dans l'Élide; l'accusation n'eut pas d'autre suite envers lui, et, par conséquent, le grand ouvrage du Jupiter d'Olympie ne tarda pas à commencer.

Si l'on examine avec quelque attention l'ensemble des événements que l'histoire nous représente comme une suite de l'accusation de cet homme célèbre, on reconnaît bientôt la certitude de cette dernière assertion.

Suivant le témoignage d'Aristophane, Périclès, effrayé d'une attaque dont le but évident était de lui faire perdre son propre crédit, voulut diriger l'attention du peuple vers des affaires d'un plus grand intérêt, et, à cet effet, peu de temps après la fuite de Phidias, il provoqua le décret qui prohibait aux Mégariens l'entrée des ports d'Athènes et de ceux de leurs alliés. Telle fut, ce sont ses expressions, l'étincelle qui embrasa la Grèce et qui fit verser de si longs torrents de larmes. Ce décret fut ainsi postérieur à l'accusation de Phidias. Εἶτα, dit ensuite expressément le poëte,

Εἶτα Περικλέης, φοβηθεὶς μὴ μετάσχῃ τῆς τύχης.....
Αὐτὸς ἐξέφλεξε τὴν πόλιν,
Ἐμβαλὼν σπινθῆρα μικρὸν Μεγαρικοῦ ψηφίσματος.

Aucun auteur ne nous a transmis la date de ce décret, d'une manière directe. Mais nous voyons dans Thucydide, que, lorsque les Corinthiens voulurent détourner le peuple d'Athènes de s'allier avec les habitants de Corcyre, ils lui firent représenter par

[1] Aristoph., Εἰρην., vers. 605, 608.

leurs ambassadeurs, qu'au lieu de s'attirer l'inimitié de Corinthe, il serait plus prudent, de leur part, de faire cesser les haines auxquelles avait déjà donné lieu leur conduite envers Mégare : τῆς δὲ ὑπαρχούσης ἔχθρας πρότερον διὰ Μεγαρέας ὑποψίας σῶφρον ὑφελεῖν μᾶλλον[1].

Ce grave sujet de mécontentement déjà existant, les Corinthiens l'appellent, dans la phrase suivante, *un grand crime*, μεῖζον ἔγκλημα. Il serait difficile, d'après cela, de ne pas y reconnaître le décret qui, en ruinant le commerce d'une ville alliée de Corinthe, blessait les intérêts de Corinthe elle-même, et portait atteinte aux droits garantis aux divers peuples de la Grèce par le précédent traité de paix. Or, suivant les récits de Thucydide et de Diodore de Sicile, d'accord entre eux, l'ambassade dont il s'agit, eut lieu la quatrième année de la LXXXV[e] olympiade[2], dix-huit mois ou deux ans après l'achèvement de la statue de Minerve. C'est donc dans ces dix-huit mois environ, qu'il faut placer le décret, et, en conséquence encore, dans ces dix-huit mois et avant ce décret, que se rangent et l'accusation et la fuite de Phidias : donc, enfin, ces derniers événements appartiennent ou à la seconde ou à la troisième année de la LXXXV[e] olympiade.

De plus, les députés des villes confédérées contre celle d'Athènes, s'étant réunis à Sparte, pour statuer sur le projet de la guerre, ceux de Mégare se plaignirent de nouveau du tort que leur portait le décret rendu contre eux. Ici, Thucydide le désigne textuellement. Les ambassadeurs envoyés de Sparte auprès des Athéniens, par suite de cette conférence, leur déclarèrent que, s'ils consentaient à le révoquer, la trêve précédemment consentie serait maintenue. Ces derniers s'y refusèrent, et ce fut alors que Périclès leur présenta les 40 ou 44 talents d'or des draperies de la statue de

[1] Thucyd., lib. I. cap. XLII.

[2] Entre le premier combat naval des Corinthiens contre les Corcyréens, qui est de la troisième année de cette olympiade, et le second, qui est celui auquel les Athéniens prirent part et qui est de la première année de la LXXXVI[e].

Minerve, comme une ressource dont la république pourrait disposer. L'assemblée des confédérés ne fut tenue, il est vrai, que la quatrième année de la LXXXVIe olympiade ; mais cette date suffirait pour détruire l'opinion de M. Heyne, qui veut que l'accusation de Phidias ait eu lieu seulement après l'achèvement des Propylées. Ces édifices, commencés la quatrième année de la LXXXVe olympiade, ne furent terminés, suivant Plutarque, qu'après cinq années de travail, et ce fut, par conséquent, dans le courant de la première année de la LXXXVIIe. Mais, si dans la quatrième année de la LXXXVIe, les députés de Mégare se plaignaient du décret dont il s'agit, et si ce décret est lui-même postérieur à l'accusation de Phidias, la conséquence est évidente : il s'ensuit que l'accusation de Phidias, et sa fuite d'Athènes, sont de beaucoup antérieures à l'achèvement des Propylées.

Le siége d'Épidamne enfin, que Thucydide regarde comme l'origine de la guerre du Péloponèse, date précisément de l'an deux de la LXXXVe olympiade[1], époque où se placent l'accusation et la fuite de Phidias. Athènes, dans cette guerre particulière, se prononça, contre Corinthe, en faveur des Corcyréens[2]; Mégare demeura fidèle à son alliance avec Corinthe, comme cela était naturel[3]; et, dans la première année de la LXXXVIe olympiade[4], se donna le combat naval où l'on vit figurer, d'une part, les Athéniens avec les Corcyréens, et, de l'autre, les vaisseaux de Mégare unis à ceux de Corinthe. Si, après la fuite de Phidias, Périclès conçut réellement la coupable intention de jeter le trouble dans la Grèce, si, conformément à ce mot devenu proverbial, *Phidias était nécessaire à la Paix*[5], il faut convenir que tous ces faits coïncident parfaitement avec l'époque de l'événement qui en a été la cause.

Après avoir terminé la statue de, Minerve, et, soit avant, soit

[1] Diod. Sic.
[2] Thucyd.
[3] Diod. Sic.
[4] Larcher.
[5] Suidas.

après son accusation, Phidias avait commencé le Jupiter colossal de Mégare, qui devait aussi être d'ivoire et d'or. Cet ouvrage fut interrompu, suivant le témoignage de Pausanias, par la guerre du Péloponèse. Peut-être Phidias se trouva-t-il obligé de l'abandonner, par un effet du décret qui mettait sa patrie en état d'hostilité contre les Mégariens[1]. Il fut ensuite exécuté par Théocosme, en plâtre et en argile, à l'exception de la tête qui était en ivoire et en or, et à laquelle Phidias avait, dit-on, travaillé.

Plusieurs années s'étaient écoulées, depuis que les Éléens avaient fait vœu d'employer, à un temple et à une statue en l'honneur de Jupiter, les dépouilles de quelques peuples des environs de Pisa, qu'ils avaient vaincus. Le temple d'Olympie pouvait être à peu près terminé. Alors commence l'exécution de la statue de Jupiter. Il faut en placer l'entreprise, à la fin de la LXXXV[e] olympiade ou à la première année de la suivante. N'y eût-il d'autres preuves de ce fait, que la victoire remportée par Pantarcès dans la lutte des enfants, aux jeux de la LXXXVI[e] olympiade, que sa statue, exécutée par Phidias, et que l'image du jeune homme placée par le maître dans les bas-reliefs du trône de Jupiter; il suffirait de ces particularités, pour marquer l'époque du chef-d'œuvre d'Olympie, et pour renverser entièrement les fausses traditions rapportées par Plutarque.

Assisté d'Alcamène et de Colotès, qui avaient été ses disciples, et de plusieurs autres artistes, Phidias exécuta en même temps le trône et la statue du dieu, et peut-être la statue de Minerve *Ergané*, qui était aussi d'ivoire et d'or, et qui fut élevée dans la citadelle d'Élis. Six années suffirent à ces travaux. La guerre du Péloponèse éclate, la première année de la LXXXVII[e] olympiade, quatre cent trente-un ans avant J.-C.; et si nous pouvons nous en rapporter à la scolie d'Aristophane, telle que j'ai tenté de la rétablir, c'est vers cette époque, la septième année après sa fuite, que Phidias termine sa carrière, âgé de soixante-cinq ans

[1] Pausan., lib. I, cap. XL.

environ, loin de sa patrie, qu'il avait dû abandonner, mais dans les bras de ses enfants et au milieu de sa gloire.

Son talent avait paru s'accroître d'année en année. Veuve d'un de ses plus grands hommes, Athènes expia ses torts d'un moment par le douloureux honneur de voir le colosse d'Olympie effacer de son éclat la Minerve du Parthénon. Le dernier ouvrage de Phidias fut son chef-d'œuvre et l'un des monuments les plus admirables de l'art.

De toutes les merveilles dont la Grèce était orgueilleuse, aucune n'obtint dans l'antiquité autant de réputation que cette image de Jupiter. La pose de la figure, ses proportions colossales, la richesse de l'ivoire et de l'or dont elle était composée, le mérite de l'exécution, tout paraissait aux Grecs prodigieux et presque divin dans ce chef-d'œuvre. Phidias avait senti combien, dans les monuments qui doivent parler aux yeux, il importe d'étonner, d'effrayer en quelque sorte l'imagination pour imprimer l'idée du sublime. Comme on lui demandait : « Où puiserez-vous l'idée de votre composition? » il répondit, par ces vers d'Homère, représentant le fils de Saturne : *Il dit, et baissa ses sourcils en signe d'approbation ; la chevelure du dieu-roi s'agita sur sa tête immortelle ; le vaste Olympe en trembla.* L'image répondit à une si audacieuse pensée. D'une taille de quarante-cinq pieds au moins, assis et élevé sur son trône, le front orné d'une couronne d'olivier, tenant son sceptre d'une main, portant une Victoire sur l'autre, l'immortel semblait dicter ses décrets à la terre. Autant le colosse produisait de surprise par la vérité de l'attitude, autant il imprimait de respect par la force de l'expression. Immense au premier aspect, suivant Cicéron, plus on le considérait, plus il semblait s'agrandir. Cet effet était le produit, non-seulement de l'étendue des dimensions, mais encore, en ce qui appartient à l'art, du long prolongement des lignes, de la simplicité des contours, de la netteté des divisions, du large développement et de la fermeté des masses, c'est-à-dire, de la grandeur du style. L'antiquité ne trouvait point de termes assez expressifs, assez harmonieux, pour dé-

peindre le style de Phidias. Elle en a célébré l'ampleur, la dignité, la gravité, la magnificence; τὸ σεμνὸν καὶ μεγαλότεχνον καὶ ἀξιωματικὸν [1]. Isocrate et Démosthènes ont été comparés à ce prince des statuaires, et dans ces rapprochements, c'est la sublimité de Phidias, qui doit rendre sensible, soit la pompe du panégyriste d'Athènes, soit l'athlétique vigueur de l'antagoniste de Philippe. Semblable à Phidias, disent les critiques les plus judicieux, Isocrate saisit dans la nature ce qu'elle renferme de plus ample et de plus héroïque, τὸ μεγαλοπρεπὲς ἡρῷον [2]; semblable à Homère, disent-ils encore, Phidias se montre grand dans chaque partie, divin dans le tout [3]. Les choses élevées et sublimes forment son domaine [4]. Il semble, dans le colosse d'Olympie, avoir donné à la religion une dignité nouvelle, tant la grandeur de l'image se rapproche de la majesté du dieu [5].

Démétrius de Phalère ajoute à ce panégyrique un trait plus précis et bien remarquable. Le caractère des vieilles idoles, nous dit-il, est la roideur et la sécheresse, ὧν τέχνη ἐδόκει ἡ συστολὴ καὶ ἰσχνότης; au lieu que le style de Phidias offre tout à la fois de la finesse et de l'ampleur, ἔχουσά τι καὶ μεγαλεῖον καὶ ἀκριβὲς ἅμα [6].

De si magnifiques éloges nous disent assez combien Phidias s'éleva au-dessus de tous ses prédécesseurs, et combien l'antiquité fut frappée des immenses progrès dus à son génie. Toutefois il ne faudrait pas aller jusqu'à se persuader que les efforts de la Grèce ne surent rien ajouter au degré de perfection qu'il avait atteint.

A la vue des sculptures récemment enlevées du Parthénon, un

[1] Dion. Halic., *De orat. antiq.*; judic. de Isocrat., cap. III.

[2] Dion. Halic., *De orat. antiq.*; ibid., cap. II; ἡρωΐνης μᾶλλον ἢ ἀνθρωπίνης φύσεως οἰκεῖον. — Id., *ibid.*, cap. III.

[3] Dion. Halic., *De vet. script. cens.*, cap. II....

[4] Ἐν τοῖς μείζοσι καὶ θειοτέροις. Dion. Halic., *ibid.*, cap. III.

[5] *Adeo majestas operis deum æquavit.* (Quintil., *Orat.*, lib. XII, cap. X.)

[6] Demet. Phal., *De eloc.*, § XIV.

des juges les plus habiles dont nous puissions invoquer le témoignage, le conservateur de nos antiques [1], s'est écrié qu'elles agrandissaient l'idée qu'il s'était formée de ce sublime talent. Cependant ce savant connaisseur a ajouté que les successeurs de ce grand maître donnèrent encore au style une nouvelle grâce, et joignirent, à la beauté exprimée par Phidias, quelque chose de *plus délicat* et de *plus séduisant*. Ce jugement, d'autant plus convaincant, qu'il a été prononcé dans les élans d'un juste enthousiasme, doit former une des bases de l'histoire de l'art. Il me suffira, dans ce qui va suivre, d'en faire l'application, d'en présenter en quelque sorte le commentaire.

A l'époque de Phidias, l'heure de la maturité ne pouvait point encore être arrivée. Il ne faut pas oublier que ce maître avait vu dans son jeune âge le vieux Canachus, fait que je crois avoir prouvé jusqu'à l'évidence. Il faut se rappeler les maîtres qui florissaient en même temps que lui, un peu plus âgés, il est vrai, mais cependant ses contemporains et ses rivaux : ces maîtres étaient Pythagore de Rhége, le premier qui eût posé les fondements de l'harmonie; Onatas, grand et mâle, mais portant encore l'empreinte de la vieille École ; Calamis, gracieux et naïf, mais point encore assez moelleux. Se montrer plus harmonieux que Pythagore de Rhége, plus grandiose qu'Onatas, plus animé, plus recherché que Calamis, c'était un assez beau triomphe. Tous les degrés ne sauraient être franchis à la fois.

Il est évident, par le passage de Démétrius de Phalère, que je viens de rapporter, conçu en ces termes : *le caractère des vieux maîtres est la roideur et la sécheresse, au lieu que le style de Phidias offre tout à la fois de la finesse et de l'ampleur* ; il est, dis-je, évident, par ce passage, que Démétrius entendait comparer Phidias aux maîtres seulement qui l'avaient précédé. Les anciens orateurs, suivant lui, ne connaissaient point l'art de la période : leur style sec et décousu était semblable à celui des vieilles statues ; mais bientôt ceux qui les suivirent ressemblèrent

[1] M. Visconti.

à Phidias. Déjà leurs formes avaient acquis de l'ampleur et de la finesse. Ainsi, Phidias l'emporta sur les anciens statuaires par la grandeur et la délicatesse du style, comme les orateurs du second âge surpassèrent, par la rondeur de la période, les orateurs de l'antiquité.

On ne peut s'empêcher de reconnaître, en lisant les écrits des anciens, que, suivant leur propre opinion, plusieurs des successeurs de Phidias s'élevèrent à une excellence où il n'était point parvenu. Si, conformément au témoignage de Pline, le Jupiter olympien ne fut jamais égalé [1], cette supériorité n'était pas attachée particulièrement au mérite des formes, elle provenait aussi de la richesse des matières premières, de la beauté des accessoires, de l'étendue des dimensions : c'est cet ensemble qui parut miraculeux. Pline ne saurait être interprété autrement, puisqu'il nous dit lui-même que la Vénus de Cnide de Praxitèle était au-dessus de tous les ouvrages de sculpture du monde : *Sed ante omnia et non solum Praxiteles, verum et in toto orbe terrarum* [2]. Si nous voyons dans Cicéron, que la sculpture n'a rien produit de préférable aux chefs-d'œuvre de Phidias, *nihil in illo genere perfectius* [3], nous y voyons aussi que l'art est à peine parvenu à sa perfection sous la main de Polyclète, bien plus jeune que Phidias, *pulchriora etiam Polycleti, et jam plane perfecta* [4] ; nous y voyons pareillement que les têtes de Praxitèle offrent la beauté par excellence, *Praxitelis capita* [5].

N'est-ce pas en parlant de Praxitèle, que Pétrone, Quintilien, Lucien, Diodore de Sicile et les autres écrivains, dont je rapporterai les témoignages quand nous serons parvenus à ce maître, ont tant admiré le mérite de l'expression des affections de l'âme, joint à celui des formes les plus achevées et de la vérité la plus parfaite ?

[1] *Quem nemo æmulatur.* (Plin., lib. XXXIV, cap. VIII, I.)
[2] Plin., lib. XXXVI, cap. V.
[3] Cicer., *Orat. ad M. Brut.*, cap. II.
[4] Id., *De clar. orat.*, cap. XVII.
[5] Id., *De divinat*, lib. II, cap. XXI.

Ces expressions animées des anciens ne forment point de véritables contradictions ; elles attestent seulement la vive impression que les beautés de l'art produisaient sur l'esprit de Pline, sur le goût de Pétrone, de Lucien, de Quintilien, et dans l'âme de Cicéron. Mais il résulte aussi de l'ensemble de ces passages, que l'art, à quelque degré de perfection que l'eût porté Phidias, fit encore de nouveaux progrès depuis ce maître jusqu'à Praxitèle.

Les jugements émis par les anciens, lorsqu'ils ont voulu établir des comparaisons plus exactes, nous donnent aussi la preuve de cette marche progressive de l'art. Les éloges qu'ils accordent, dans ces occasions, à Phidias, ne sont pas exempts de toute restriction. Strabon, en parlant des chefs-d'œuvre de Polyclète, renfermés à Argos dans le temple de Junon, et en les comparant aux ouvrages de Phidias, nous dit ce mot, bien digne de remarque : « Là sont des statues de Polyclète, supérieures à toutes » les autres quant à l'excellence de l'art, inférieures aux ouvrages » de Phidias par les dimensions et la richesse : » ἐν ᾧ τὰ Πολυκλείτου ξόανα, τῇ μὲν τέχνῃ κάλλιστα τῶν πάντων, πολυτελείᾳ δὲ καὶ μεγέθει τοῦ Φειδίου λειπόμενα. Ce rapprochement mérite d'autant plus d'attention que le temple de Junon, d'Argos, paraît n'avoir renfermé aucun ouvrage de Phidias ; que s'il y en avait quelqu'un, ce n'était pas certainement une statue colossale plus grande que celle de Junon, l'un des chefs-d'œuvre de Polyclète, et que, par conséquent, Strabon a eu bien évidemment l'intention d'élever ce maître au-dessus de Phidias, quant à la perfection de l'art proprement dite, autant que celui-ci le surpassait par la richesse et l'immensité de ses colosses.

Quintilien, qui a aussi comparé Phidias avec Polyclète, nous indique plus clairement encore ce que laissait désirer le sublime talent de l'auteur du Jupiter olympien. « La plupart des connaisseurs, nous dit-il, donnent la palme à Polyclète (*cui a plerisque tribuitur palma*) ; » il n'a pas, on en convient, toute la gravité

[1] Strab., lib. VIII, cap. VII, t. I, p. 539, éd. de Falc.

que fait admirer le style de son rival (*deesse pondus putans*) : aussi, n'a-t-il pas représenté pleinement la majesté divine (*ita non explevisse deorum auctoritatem videtur*) : on dirait qu'il craint de s'élever au-dessus des traits de la jeunesse (*nihil ausus ultra leves genas*). Les qualités qui manquent à Polyclète, on les reconnaît dans Phidias (*at quæ Polycleto defuerunt Phidiæ dantur*) : cependant, ajoute le critique après ce tribut d'admiration, on estime que Phidias s'est montré plus habile à créer des dieux qu'à représenter des hommes (*Phidias tamen diis quam hominibus efficiendis, melior artifex traditur* [1]). Intéressante et instructive observation où Quintilien n'est que l'écho de la Grèce : Phidias est plus habile à créer des dieux qu'à représenter des hommes, ou, en d'autres termes, il est moins habile à représenter des hommes qu'à créer des dieux ; et Polyclète, moins habile à créer des dieux, mais supérieur à Phidias quand il représente des hommes, mérite cependant la palme, au jugement de la plupart des connaisseurs (*cui a plerisque tribuitur palma*). La sublimité de Phidias n'est donc point encore la perfection ; la belle nature, retracée par Polyclète, s'en approche donc davantage. Mais les dieux des Grecs étant revêtus des formes humaines, et la plus haute beauté constituant leur apanage, comment la main de l'artiste, qui, en représentant Jupiter, semble avoir égalé la majesté du dieu, comment cette main demeure-t-elle au-dessous d'elle-même dans l'image de l'homme où elle a puisé le type de l'être immortel ? Et comment le statuaire, qui ne s'élève point jusqu'à cette hauteur, obtient-il la palme sur le rival qui ne peut y atteindre ? Le sens de Quintilien est clair. Phidias est plus grand dans les pensées, Polyclète plus vrai dans l'exécution : l'un est plus large dans les traits principaux, l'autre plus recherché dans les parties secondaires ; l'un déploie plus de génie, l'autre montre plus de savoir. Quelque grands qu'ils soient tous deux, on désire, par conséquent, dans l'un et dans l'autre, un mérite encore plus

[1] Quintil., lib. XII, cap. X.

accompli: dans le premier, plus de délicatesse; dans le second, un nouveau degré d'élévation. Aussi, seront-ils tous deux surpassés. Eh! qui donc enfin verra-t-on parvenir à cette perfection si difficile et si prodigieuse? Lysippe et Praxitèle. Et pourquoi? (c'est toujours Quintilien qui répond :) parce que ce sont eux qui s'approcheront le plus habilement de la vérité; *ad veritatem Lysippum et praxitelem optime accessisse affirmant.* La vérité! Que faut-il donc entendre par ce mot? Est-ce la vérité de Démétrius qui n'est autre chose que la ressemblance? *Similitudinis quam pulchritudinis amantior?* Nullement; c'est celle qui renferme le beau et le vrai, celle que Phidias unissait à la grandeur plutôt qu'à la grâce; celle à laquelle Polyclète n'associait point assez de grandeur. Lysippe et Praxitèle l'ont appréciée avec un goût exquis, saisie, exprimée avec un art et des ménagements qui semblent en accroître le mérite: c'est là ce qu'on regarde comme le chef-d'œuvre du ciseau: *ad veritatem accessisse optime affirmant*[1].

En ce qui concerne Phidias, nous avons sous nos yeux des témoins irrécusables: ce sont le fragment en marbre des sculptures de la *cella* du Parthénon, et les plâtres nombreux, moulés à Athènes, soit sur les sculptures de la *cella*, soit sur les métopes du même édifice. Là se trouvent des figures en bas-relief, et des figures presque en ronde-bosse. Là, aussi, se font admirer, tant dans les unes que dans les autres, tous les principes du haut style. Les formes principales, nettement accusées, présentent tous les éléments du grand. On reconnaît, généralement dans les contours, et souvent même dans les chairs, l'amant de la vérité. Là est une réfutation sans réplique des vains systèmes où l'on voudrait louer Phidias d'avoir représenté une nature factice, d'avoir créé, plutôt qu'imité. Des attitudes variées, toujours ingénieuses, toujours justes, souvent fières et hardies, y durent offrir, au génie imitatif des Grecs, une source abondante de types heureux. Énergie, naïveté, partout brillent ces qualités fonda-

[1] Quintil., lib. XII, cap. X.

mentales; mais partout aussi on reconnaît la justesse de ce mot, que les successeurs de Phidias donnèrent à la beauté quelque chose de *plus délicat* et de *plus séduisant*. Je ne parle ni des aplatissements prolongés, ni des saillies presque tranchantes, que commande en général l'esprit du bas-relief, et que l'emplacement pouvait exiger d'une manière plus particulière; ce serait critiquer ce qui est, au contraire, digne d'éloges. Mais il faut le dire : eh ! comment se le dissimuler ? Ne remarque-t-on pas à regret, dans ces belles figures, dans celles des chevaux comme dans celles des hommes, des incorrections trop fréquentes, des membres quelquefois courts, des jointures quelquefois pesantes, et, dans les profils mêmes, tantôt de la sécheresse, tantôt de la lourdeur ? Les draperies ne renferment plus rien d'éginétique ; on y admire même de l'ampleur et de l'élégance; mais elles sont loin encore des nobles développements de celles de l'Apollon et du Laocoon. Ce n'est point là certainement Phidias tout entier : nous y voyons plutôt le travail de ses élèves que le sien propre ; c'est dans des figures en pleine bosse, que dut se déployer son talent : le Jupiter d'Olympie s'éleva bien au-dessus des bas-reliefs de la *cella* et des métopes du Parthénon. Eh ! comment en douter ? Mais il résulte au moins, du caractère de ces bas-reliefs, une notion approximative sur l'état de l'art dans l'École de cet habile maître, et, en général, sur le degré de perfection où la sculpture était parvenue de son temps.

Si enfin, ne bornant plus notre attention à ces monuments d'un ordre secondaire, nous parcourons d'un seul coup d'œil l'œuvre entier de Phidias, quel que soit le mérite et des chefs-d'œuvre qui ont été détruits et de ceux que le temps peut avoir respectés, cet examen nous aura bientôt convaincus de l'importance des perfectionnements opérés par ses successeurs. Des dieux représentés impassibles, des déesses vêtues presque entièrement, des héros nus, mais dans des actions tempérées ; voilà ses sujets : on ne saurait en citer d'autres. Combien de genres de beautés, par conséquent, restaient encore, après lui, sans imita-

teurs! Phidias avait donné à Minerve sa gravité virginale, à Jupiter sa majesté : il fallait désormais prêter au fils de Latone sa radieuse jeunesse, à Vénus sortant de l'onde ses charmes irrésistibles, à Laocoon ses douleurs et sa magnanimité, supérieure à ses douleurs mêmes. Le génie de Phidias avait imprimé sur la pierre toute la grandeur des dieux : il fallait y faire pénétrer toute la sensibilité de l'homme. Osons en convenir, encore entouré des maîtres éginétiques, quelque divin que fût son talent, ce grand homme ne pouvait s'élever à de si hautes entreprises. Ce fut à l'aide de ses leçons et de ses exemples, mais après lui, que l'art parvint à ce mérite sublime. Phidias, en un mot, en enseignant au ciseau grec, mieux que Pythagore de Rhége, Micon, Calamis et Onatas, l'art de frapper les regards par de larges et justes divisions, d'étendre les lumières, d'animer les ombres, de réchauffer les chairs, d'établir, comme le prescrivait Aristote, l'ordre dans la grandeur, Phidias, dis-je, a consolidé les fondements des plus sévères beautés : c'est à lui, nous n'en pouvons douter, que la sculpture grecque doit l'ampleur harmonieuse, qui en a formé le principal et le plus durable caractère. Mais l'exquise finesse des contours, la grâce attrayante des attitudes, l'esprit des détails, la juste expression des affections de l'âme, soit les plus douces, soit les plus véhémentes, ces qualités devinrent, dans des temps postérieurs, l'apanage des grands maîtres que la Grèce ne se lassa point d'enfanter.

C'est ce que je démontrerai encore plus clairement dans le Tableau chronologique, qui formera le sujet d'un second Mémoire. Il suffira d'avoir marqué, dans celui-ci, le moment où l'ancienne École attique et l'École d'Égine s'anéantirent, remplacées par des imitateurs plus fidèles de la nature.

II

POLYCLÈTE DE SICYONE,

SES CONTEMPORAINS ET SES SUCCESSEURS.

Dans le Mémoire sur le classement chronologique des sculpteurs grecs, soumis précédemment à l'Académie, j'ai parcouru l'espace de temps écoulé entre la jeunesse de Phidias et la consécration de son Jupiter Olympien. Placés d'abord au commencement de la LXXVIe olympiade, c'est-à-dire, à la quatre cent soixante-seizième année avant J.-C., où il nous a paru que ce grand maître devait être âgé de dix-huit à vingt ans, nous avons, de ce point important dans l'histoire de l'amélioration du goût, porté nos regards jusque vers la LXe et même la L^e olympiade pour connaître l'âge des sculpteurs qui se trouvaient alors plus ou moins avancés dans leur carrière, et pour apprécier leurs progrès successifs. Le vieux Canachus, Menœchme et Soïdas, Pythagore de Rhége, Agéladas, Calamis, Callimaque, Onatas, Myron, plus ou moins éloignés de leurs véritables époques dans des tableaux inexacts, ont repris tous, à la suite l'un de l'autre, la place qui leur appartient. Au moyen de ce rétablissement de l'ordre naturel, nous avons vu l'art s'avancer constamment, de degrés en degrés, vers la vérité, la grandeur, l'expression. Canachus était raide et sec; Onatas, avec de la noblesse et de la gravité, offrait encore quelques restes de l'ancienne manière attique ou dédalienne; Myron n'en conserve plus rien; il est vrai, souple, ferme, athlétique; Phidias le surpasse par la fierté de son style, autant que par la hardiesse de ses pensées et l'immensité de ses compositions; simple et énergique tout à la fois,

en imitant ses modèles avec fidélité, il semble les agrandir, et le premier il donne à la Grèce l'idée d'une nature majestueuse, qu'on croirait surhumaine et véritablement divine. Toutefois, la sculpture n'a point encore obtenu toute l'élégance, toute l'ampleur, toute la morbidesse dont la doivent embellir des ciseaux plus savants et plus délicats, et surtout elle est loin de cette touchante expression des affections de l'âme qui sera le dernier terme des efforts de la Grèce, et peut-être le triomphe le plus glorieux de l'esprit humain dans les arts d'imitation. Nous allons suivre maintenant les progrès des statuaires, depuis le Jupiter Olympien, chef-d'œuvre de Phidias, jusqu'à la Vénus de Cnide, et à la mort de Praxitèle, son auteur. L'intervalle, entre cette dernière époque et la première, est d'environ cent quarante-huit années, écoulées depuis le commencement de la LXXXVIIe olympiade, jusqu'à la fin de la CXXIII^e^, c'est-à-dire de l'an 432, jusque vers l'an 285 avant J.-C.

J'ai dit, d'après le témoignage de Pline, que Polyclète, l'auteur de la Junon d'Argos, généralement appelé Polyclète de Sicyone, fut, ainsi que Myron, et vraisemblablement ainsi que Phidias lui-même, élève d'Agéladas [1]. Or, Agéladas, encore vivant dans la LXXXe olympiade, était déjà illustre dans la LXVIe, et, par conséquent, la LXXXe marque là fin de sa carrière. Polyclète de Sicyone se trouvait donc âgé, dans la LXXXe olympiade, de seize ou dix-huit ans au moins.

Mais, d'un autre côté, nous voyons dans Pausanias, un Polyclète, que cet écrivain indique par ce nom seulement sans aucune désignation particulière [2], élever à Argos une statue de Jupiter *Meilichius* (ou le Débonnaire), à l'occasion des secours que Philippe de Macédoine accorda aux Argiens et aux Messéniens dans la guerre que les Spartiates leur firent sous son règne, après la victoire qu'il remporta sur ces derniers, et après

[1] *Polycletus Sicyonius*, *Ageladæ discipulus* (Plin., lib. XXXIV, cap. VIII).

[2] Πολυκλείτου δὲ ἔργον (Pausan., lib. II, cap. XX).

l'abandon, qu'il les força de faire, du territoire qu'ils avaient usurpé sur Argos[1]. Cette guerre, suivant Diodore de Sicile, commença la quatrième année de la cvi^e olympiade[2]. La victoire de Philippe est postérieure à la prise d'Hélissonte, par les Lacédémoniens, laquelle date de la première année de la cvii^e[3]. Démosthènes nous dit enfin, dans sa seconde philippique, qu'au moment où il parle, Philippe envoie des troupes dans le Péloponnèse, au secours des Messéniens et des Argiens, et qu'il y est attendu lui-même, à la tête d'une puissante armée[4]; or, la harangue de Démosthènes, dont il s'agit, fut prononcée la première année de la cix^e olympiade[5]; donc, la statue de Jupiter, ouvrage de Polyclète, ne saurait être antérieure à cette dernière époque; et comme entre la cix^e olympiade et le commencement de la lxxxe, où Polyclète de Sicyone avait au moins seize ou dix-huit ans, il y a un intervalle de cent seize années, il est évident qu'il a existé deux Polyclète.

Le témoignage des auteurs anciens, en général, semble d'abord contraire à cette assertion. L'un des deux artistes du nom de Polyclète a joui d'une si grande célébrité, et il a tellement captivé l'attention des écrivains de la Grèce et de Rome, qu'il a presque fait oublier l'existence de l'autre, quoique celui-ci ait été fort habile. Cicéron, Varron, Vitruve, Strabon, Pline lui-même, ce qui est très-remarquable, Quintilien, Juvénal, Martial, Dion Chrysostôme, Plutarque, Lucien, Maxime de Tyr, Symmaque, Élien, les poëtes mêmes de l'Anthologie grecque, n'ont célébré qu'un seul Polyclète, et n'ont nullement paru se ressouvenir que la Grèce en eût honoré deux. « Il est trois grands maîtres dans l'art de modeler, dit Cicéron, et en suivant les mêmes règles, ces trois artistes originaux diffèrent cependant entre eux, mais de telle manière que vous ne voudriez pas

[1] Pausan., lib. ii, cap. xx. — Tit.-Liv., lib. xxxviii, cap. xxxiv.
[2] Diodor. Sic., lib. xvi, cap. xxxiv.
[3] Id., lib. xvi, cap. xxxix.
[4] Demosth., *Orat. in Philip.*, lib. ii, éd. de Francf., 1604, p. 65.
[5] Wolf., *in Demosth. Op.*, même édit.

qu'aucun d'eux différât de lui-même : ce sont Myron, Polyclète et Lysippe [1]. »

Trompés par ces louanges unanimes, Junius, Bullengerus, Winckelmann, et plusieurs autres professeurs modernes, n'ont pareillement reconnu qu'un seul artiste du nom de Polyclète, et cette erreur a contribué à jeter de la confusion dans l'histoire de l'art.

L'illustre M. Heyne ne s'y est point mépris; il a seulement fait Polyclète de Sicyone, contemporain d'Hégias et d'Agéladas, ce qui est inexact [2].

Indépendamment des preuves chronologiques que je multiplierai quand il s'agira du second Polyclète, l'existence de ce maître est formellement attestée par un passage de Pausanias : « Polyclète d'Argos, dit cet écrivain, non point celui qui a exécuté la statue de Junon, mais l'élève de Naucydès, a modelé » la statue d'Agénor de Thèbes, vainqueur à la lutte des enfants. » Πολύκλειτος δὲ Ἀργεῖος, οὐχ ὁ τῆς Ἥρας τὸ ἄγαλμα ποιήσας, μαθητὴς δὲ Ναυκύδους, παλαιστὴν παῖδα εἰργάσατο Θηβαῖον Ἀγήνορα [3]. Une assertion si positive ne laisserait subsister aucun doute, lors même qu'il n'existerait point d'autres preuves.

Ce second Polyclète était indubitablement natif d'Argos. Le premier, c'est-à-dire l'auteur de la statue de Junon, était de Sicyone, suivant le témoignage de Pline : *Polycletus Sicyonius* [4]. On pourrait le croire d'Argos, si l'on s'en rapportait à un passage du *Protagoras* de Platon, où ce philosophe, son contemporain, parlant bien certainement de lui, le dit *Argien*, Πολύκλειτον τὸν Ἀργεῖον [5]. Le texte de Pausanias que nous venons de rapporter pourrait aussi confirmer cette opinion. Un autre passage du même auteur semble même plus convaincant : « Périclète,

[1] « Una fingendi est ars, in quâ præstantes fuerunt Myro, Polycletus, Lysippus, etc. » (Cicer., *De orat.*, lib. III, cap. VII.)

[2] Heyne, *Art. inter græc. temp.*; Opusc. acad., t. V, p. 368 et 376.

[3] Pausan., lib. VI, cap. VI.

[4] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII.

[5] Plat., *Protag.*, éd. de Steph., t. I, p. 111.

dit-il, était élève de Polyclète d'Argos, » Πολυκλείτου δὲ ἦν τοῦ Ἀργείου μαθητὴς ὁ Περίκλειτος [1]. Or, je prouverai tout à l'heure que le Polyclète, qui fut le maître de Périclète, est bien l'auteur de la statue de Junon. Toutefois, la tradition de Pline semble avoir prévalu. M. Heyne s'y est conformé, et nous l'avons aussi adoptée, non comme plus probable, mais comme offrant un moyen de désignation plus commode. La confusion de dénomination est, d'ailleurs, peu importante, puisque les deux personnages sont bien distincts.

L'âge de Polyclète l'ancien, ou de Polyclète dit de Sicyone, est facile à constater.

Ce maître était à peu près contemporain de Myron, quoique vraisemblablement moins âgé de dix-huit ou vingt ans : *Æquales atque condiscipuli* [2].

Pline, de qui j'emprunte ce mot, nous dit encore qu'on attribuait à Polyclète une statue d'Éphestion; mais que c'était une erreur; que cette statue était de Lysippe, et qu'entre ce maître et Polyclète, il y avait un intervalle de près de cent ans [3]. Or, quand il s'agira de Lysippe, je le montrerai, exerçant son art, dans la CII^e olympiade, et vivant encore dans la CXIV^e, et si nous admettons que, vers le commencement de la CII^e, ce statuaire fût âgé d'environ vingt-quatre ans, ce qui paraît indubitable, remontant ensuite à cent ans, ou à quatre-vingts ans au delà, nous trouvons, en effet, la jeunesse de Polyclète, concordant avec les dernières années de son maître Agéladas.

Nous voyons enfin dans le *Protagoras* de Platon, que je viens de citer, qu'à l'époque où doit avoir eu lieu le colloque de Protagoras et de Socrate, Polyclète avait deux fils, déjà connus comme sculpteurs, jeunes cependant, et du même âge que Xantippe et Paralus, fils de Périclès [4]. Ce fait s'accorde parfaite-

[1] Pausan, lib. v, cap. xvii.
[2] Plin.
[3] *Cum is centum prope annis ante fuerit.*
[4] Plat., *loc. laud.*, p. 328. — Winckelmann est tombé ici dans une

ment avec les précédents. Or, le colloque de Socrate avec Protagoras a été placé, par les savants, à la quatrième année de la LXXXIX[e] olympiade ou à la première année de la XC[e]. Il est donc évident que Polyclète, âgé de cinquante-cinq ans environ à la fin de la LXXXIX[e] olympiade, naquit, ainsi que je l'ai dit, vers la LXXIV[e] ou la LXXV[e], lorsque Myron et Phidias exerçaient déjà leurs talents, et commençaient à se faire une réputation.

La plupart des ouvrages de Polyclète, tels que son *Diadumène*, ou jeune homme ceignant sa tête d'une bandelette ; son *Apoxyomène*, homme représenté se frottant le corps avec une strigile ; son *Doryphore*, ou jeune homme portant une lance ; ses *Canéphores*, ou porteuses de corbeilles ; ses Enfants jouant aux osselets ; son Mercure, son Hercule, son Salmonée, toutes ces figures n'ont aucune date certaine.

Il n'en est pas de même de la Junon d'Argos. Nous savons, par le témoignage de Thucydide, que l'ancien temple d'Argos fut incendié au milieu de la neuvième année de la guerre du Péloponèse, seconde année de la LXXXIX[e] olympiade [1] ; et nous ne pouvons douter que les Argiens n'aient fait élever le nouveau temple aussitôt après cet événement, puisque Junon était une de leurs principales divinités, et qu'ils comptaient même les années par les noms de ses prêtresses. Par conséquent, ce nouveau temple, ouvrage de l'architecte Eupolème [2], fut construit dans la LXXXIX[e] et la XC[e] olympiade, et la statue de la déesse fut consacrée dans la XCI[e], au plus tard, c'est-à-dire quinze ou dix-huit ans après le Jupiter d'Olympie.

Entre cette époque et la jeunesse de Polyclète, nous trouvons encore une date, sinon établie avec précision, du moins ren-

grave inadvertance, en faisant Xantippe et Paralus, fils de Polyclète (lib. VI, cap. II).

[1] Thucyd., lib. IV, p. 133, 135 ; lib. XI, cap. II. — Dodwel, *Annal. Thucyd.*, Bell. Pelop., an. IX. — Corsini, *Fast. Attic.*, t. I, p. 241. — Eusèbe place cet événement à la troisième année de la LXXXII[e] olympiade (*Chronic.*, p. 132). — Meursius l'a pleinement réfuté (*De Arch. Ath.*, lib. III, cap. VI).

[2] Pausan., lib. II, cap. XVII.

fermée dans un cadre déterminé; c'est celle de la statue de Callias, qu'Hipponicus, fils de ce magistrat, ne voulut point faire exécuter par Polyclète, de crainte, disait-il, qu'il n'en revînt plus de gloire à cet artiste qu'à lui-même [1]. L'opinion d'Hipponicus nous prouve que Polyclète jouissait déjà d'une grande célébrité, lorsque la statue fut érigée. En effet, le Callias dont il s'agit est évidemment Callias second, qui s'était trouvé à la bataille de Marathon, le même qui fut archonte d'Athènes, la première année de la LXXXI[e] olympiade, et qui, suivant Diodore de Sicile, signa la paix avec Artaxercès, la quatrième année de la LXXXII[e] [2]. Sa statue, placée, à cause de ce dernier fait, dans le Tholus d'Athènes [3], dut être, par conséquent, exécutée vers la LXXXIV[e] ou la LXXXV[e] olympiade.

Ce qui importe dans ces dates, nous ne devons pas le perdre de vue, c'est de montrer l'art faisant de jour en jour de notables progrès.

Ce serait une erreur de croire que Polyclète fut inférieur à Phidias. Tous les témoignages de l'antiquité s'élèvent contre une semblable opinion.

Formé de son temps, mais après lui, « il apprécia, dit Columelle, toute la beauté de la Minerve du Parthénon, et du Jupiter d'Olympie, et n'en fut point épouvanté [4]. »

La disposition particulière de son génie le portait vers l'analyse rigoureuse des formes, qu'avait enseignée Pythagore de Rhége, et que pratiquait Myron, habile observateur; il pénétra plus profondément qu'on n'avait fait encore dans la connaissance du corps humain; il compara les uns avec les autres les traits caractéristiques des différents âges, distingua les éléments de la beauté, apprécia les rapports des grandeurs, les causes des pondérations, les effets des convenances, et reconnut enfin l'uti-

[1] Ælian., *Var. hist.*, lib. XIV, cap. XVI.
[2] Diod. Sic., lib. XII. — Corsini, *Fast. Attic.*, t. I, p. 208.
[3] Pausan., lib. I, cap. VIII.
[4] *De re rust.*, lib. I, præf.

lité du vrai beau, soit relativement à la force, soit relativement à l'agilité du corps; principe non moins essentiel dans la sculpture que dans l'art de la gymnastique. Comme Pythagore, il associa l'expression à la vérité; comme Myron, la vigueur à la grâce. En un mot, il étendit et consolida dans toutes ses parties la savante théorie que les anciens maîtres avaient fondée; sans toutefois ravir à ses successeurs, en les éclairant, la gloire de la perfectionner encore et d'en faire de nouvelles applications.

Si ce grand artiste n'égala point entièrement Phidias dans la représentation de la majesté divine, il est évident qu'il le surpassa dans l'art de développer la beauté des formes de l'homme, sans sortir du genre qu'on appelle proprement en peinture et en sculpture : *nature humaine*. Moins fier, moins grandiose que son émule, il ne se montra pas seulement plus gracieux et plus délicat dans l'ensemble; il fut encore plus correct dans les proportions, plus pur dans les contours, plus varié, plus touchant dans l'expression des affections de l'âme. Telle est l'idée que les écrivains anciens nous donnent de son talent.

Le mot de Quintilien, *nihil ausus ultra leves genas*, ne signifie nullement que Polyclète n'ait rien tenté au-dessus d'une nature tendre et efféminée : ce mot se rapporte à l'âge des héros, et non au caractère des formes. Quintilien le dit expressément : *quin ætatem quoque gravem dicitur refugisse, nihil ausus ultra leves genas*[1]. Il paraît, en effet, que Polyclète se plut à représenter ses personnages, et, par conséquent, à choisir ses modèles, dans une nature jeune; mais il suivit la jeunesse dans tous ses degrés, depuis l'enfance, jusqu'à l'âge du plus grand accroissement des forces, et l'on ne peut douter, en voyant un choix si méthodique, qu'il n'ait eu, en cela, l'intention de faire admirer le beau dans toutes ses phases, depuis sa première formation, jusqu'à son entier développement.

On voyait à Rome, dans le palais de Titus, ses deux Enfants nus jouant aux osselets, *astragalizantes*, et un grand nombre

[1] Quintil., *De orat.*, lib. III, cap. X.

d'amateurs ne connaissaient rien de plus accompli dans ce genre: *quo opere nullum absolutius plerique judicant* [1].

Ses *Canéphores*, statues d'airain, représentaient des jeunes filles portant des corbeilles sacrées ; et elles formaient moins encore, dit Cicéron, l'ornement de la maison où l'on accourait pour les voir, que celui de la ville entière de Messine : *Omnibus hæc ad videndum patebant quotidie : domus erat non domino magis ornamentum, quam civitati* [2].

Son *Doryphore*, ou Porte-lance, était un adolescent, déjà plein de vigueur : *viriliter puerum* [3].

Son *Diadumène*, ou Athlète représenté le front ceint de la bandelette, signe de la victoire, était un jeune homme, nullement énervé sans doute ou efféminé, puisqu'il avait été victorieux, mais dans une attitude gracieuse et élégante, *molliter juvenem* [4]. Lucien l'appelle *le beau Diadumène* : τὸν διαδούμενον τὴν κεφαλὴν τῇ ταινίᾳ τὸν καλὸν, Πολυκλείτου γὰρ τοῦτο ἔργον [5]. Il fut vendu, apparemment sous le gouvernement de Rome, au prix de cent talents, environ 492,000 francs de notre monnaie, *centum talentis nobilitatum* [6].

Son Mercure [7], jeune dieu, ou plutôt jeune homme, orné de formes souples et fines, représenta nécessairement le plus robuste et le plus agile des coureurs.

Son Alexétère, ou héros saisissant ses armes, dut être d'une nature plus prononcée [8] ; et son Hercule enfin, tuant l'Hydre de Lerne, offrit tout ce que les formes héroïques ou athlétiques peuvent réunir de plus mâle et de plus élevé dans une action violente. Cicéron, voulant enseigner à l'orateur à traiter les détails accessoires d'une grande cause avec noblesse et avec sim-

[1] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII, § II.
[2] Cicer., *in Verrem*, lib. IV, cap. III.
[3] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII, § II.
[4] Id., *loc. laud.*
[5] Lucian., *Philopseud.*, cap. XVIII.
[6] Plin., *ibid.*
[7] Id., *ibid.*
[8] Id., *ibid.*

plicité, *simpliciter et splendidè,* lui dit qu'il doit s'occuper principalement des grandes questions, et que, s'il s'élève à la hauteur de son sujet, les accessoires s'ennobliront naturellement et comme d'eux-mêmes, et contribueront, autant que les autres parties de l'oraison, à émouvoir l'auditeur, *ut ad suum arbitrium movere possit.* « Tel était Polyclète, ajoute-t-il, lorsqu'il modelait son Hercule tuant l'hydre de Lerne : habile à façonner les formes du héros, il s'inquiétait peu de savoir comment il parviendrait à représenter les replis de l'hydre, ou la peau du lion, bien assuré qu'il y réussirait, n'eût-il jamais appris à imiter des objets de cette nature. » *Non plus quæsiturum esse quid dicat, quam Polycletum illum, cum Herculem fingebat, quemadmodum pellem, aut hydram fingeret, etiam si hæc nunquam separatim facere didicisset* [1]. D'où nous devons conclure que Polyclète avait atteint dans les parties nues de sa statue toute la hauteur de son sujet, et que le style des accessoires était aussi, comme il convenait, simple, large et noble, *simpliciter et splendidè.*

Denys d'Halicarnasse associe Polyclète à Phidias, pour la gravité, l'ampleur et la dignité [2].

Ce grand artiste s'était si peu borné à une nature tendre et féminine, que Lysippe, qui n'eut point de maître, Lysippe illustre principalement dans la sculpture, qu'on pourrait appeler athlétique ou héroïque, s'était formé en étudiant le *Doryphore,* et disait que cette figure avait été son maître : *Polycleti Doryphorum sibi Lysippus aiebat magistrum fuisse* [3]. C'est Cicéron qui nous apprend ce fait.

Winckelmann est porté à croire que cette statue était celle qu'on appelait *le Canon* [4]. Cette opinion n'est point dépourvue de vraisemblance, puisque *le Canon* était *la Règle* ou *la Loi* des artistes, et que le Doryphore fut la règle de Lysippe.

[1] Cicer., *De orat.*, lib. II, cap. XVI.
[2] Dion. Halicar., *De Isocr.*, cap. III.
[3] Cicer., *Brutus*, cap. LXXXVI.
[4] *Hist. de l'Art*, lib. VI, cap. II, ou lib. XX, cap. II, éd. de Féa.

Ce que nous savons avec certitude, c'est que l'ouvrage de sculpture de Polyclète, appelé *le Canon*, était une statue où ce maître, dédaignant ce que la nature offre de médiocre, avait représenté les formes de l'homme les plus élevées et les plus pures, et qu'il régnait entre toutes les parties de cette figure une harmonie parfaite. « Les statuaires et les peintres, dit Galien, choisissent ce que la nature présente de plus accompli : telle est la statue de Polyclète, justement admirée, qu'on appelle *le Canon* : » καὶ ποῦ τις ἀνδριὰς ἐπαινεῖται ἐκ τοῦ Πολυκλείτου Κανὼν ὀνομαζόμενος.

Nous savons aussi que cette statue représentait un homme, ni trop grand, ni trop petit, ni trop gras, ni trop maigre, mais d'une juste proportion, et de la taille d'un danseur, puisque Lucien compare un danseur bien fait au Canon de Polyclète[2]. Nous savons, enfin, qu'elle représentait un jeune homme, puisque ce même auteur dit que le sophiste Pérégrinus, avant de parvenir à l'âge viril, croyait ressembler au Canon de Polyclète : ὁ τοῦ Πολυκλείτου κανὼν, κ. α.[3].

Statuaire, peintre et architecte, Polyclète ne se contenta point encore de modeler une statue propre à servir de règle ou de loi aux artistes, il composa un Traité, dans lequel il exposa les principes qu'il avait suivis dans la composition de ce modèle de goût, et, en général, les règles fondamentales de l'harmonie; « démontrant ainsi, dit Galien, la justesse de ses préceptes par l'exemple de sa statue, et prouvant le mérite de sa statue par la solidité de ses préceptes. » Lui-même, enfin, donna également, et à son écrit, et à sa statue, le nom de *Canon*[4], et la voix publique confirma cette honorable dénomination.

. . . .

Les monuments d'architecture furent constamment considérés chez les Grecs comme des modèles du vrai beau. « Rome, dit

[1] Galen., *De temperamentis*.
[2] Lucian., *De salt*.
[3] Id., *De morte Peregrini*, cap. IX.
[4] Galen.

Pausanias, possède des théâtres qui surpassent ceux de tous les autres pays, par la magnificence des ornements, celui de Mégalopolis n'a point d'égal pour l'étendue; mais pour l'harmonie des proportions, pour l'élégance et la beauté de l'ensemble, quel architecte oserait se comparer à Polyclète, qui a construit le théâtre d'Épidaure, ainsi que l'édifice rond, en marbre blanc, ou le *Tholus*, élevé auprès de la même ville, à côté du temple d'Esculape [1] ? »

Nous voyons ainsi, dans Polyclète, un maître habile à tout perfectionner, unissant la méthode au sentiment, appliquant à l'art les calculs des sciences, l'analyse aux jugements du goût; et il est facile de sentir combien, par une recherche si éclairée, il dut ajouter de correction et de pureté à la sublimité quelquefois négligée de son illustre rival.

Toutes les fois, enfin, que les anciens comparent Polyclète à Phidias, soit directement, soit indirectement, c'est à Polyclète qu'ils accordent la préférence.

L'exemple que nous donne le concours du temple d'Éphèse, est assez connu. Ce temple, incendié, comme l'on sait, la première année de la cvi^e olympiade, ne fut pas entièrement détruit dans cette catastrophe, quoique Strabon semble le supposer. On voit, par le texte même de cet auteur, que le toit fut consumé, et une partie de l'intérieur ravagée par les flammes; mais la masse de l'édifice demeura debout [2] ; vingt-deux années suffirent aux Éphésiens pour le restaurer, et y ajouter de nouveaux embellissements, et voilà pourquoi cinq statues d'Amazones, exécutées par Phidias, Polyclète, Ctésilas, Cydon, et Phradmon, artistes dont quatre au moins avaient été contemporains de Périclès, respectées par le feu, se trouvèrent en concours, lors de la restauration, suivant le récit de Pline, avec d'autres statues d'Amazones, appartenant à des maîtres de cette dernière époque [3]. Ces derniers maîtres ayant été établis juges,

[1] Pausan., lib. II, cap. XXVII.
[2] Strab., lib. XIV.
[3] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII.

le scrutin décerna la première place à la statue de Polyclète, la seconde à celle de Phidias, la troisième à celle de Ctésilas[1]. Polyclète devait alors être mort depuis près de soixante-dix ans, et ce furent des artistes qui le jugèrent.

L'opinion que Xénophon prête au philosophe Aristodème, et que Socrate ne désavoue point, n'est pas moins remarquable. « Y a-t-il, dit Socrate à son interlocuteur, des hommes en qui vous admiriez de hauts talents, de l'habileté, de la profondeur, de la sagesse en un mot, dans les arts qui dépendent du génie ? — Oui, certes, répond Aristodème. — Et qui sont-ils ? — Ce sont Homère dans la poésie épique, Mélanippide dans le dithyrambe[2], Sophocle dans la tragédie, Polyclète dans la sculpture, Zeuxis dans la peinture[3]. » Il faut se rappeler que Socrate était lui-même statuaire. Son jugement est, par conséquent, d'un très-grand poids. Xénophon dit avoir été présent au colloque[4]. Mais, ne dussions-nous voir, dans ce passage, que l'opinion de Xénophon lui-même, qui craindrait de s'en rapporter à un tel juge?

Je suis, enfin, obligé de répéter ici le jugement de Strabon, que j'ai cité précédemment au sujet des ouvrages de Polyclète renfermés dans le temple de Junon d'Argos, et que cet écrivain compare aux ouvrages de Phidias en général. « Là, dit-il, sont » des statues de Polyclète, supérieures à toutes les autres » quant au mérite de l'art, et inférieures à celles de Phidias, » pour les dimensions et la richesse : ἐν ᾧ (ἱερῷ) τὰ Πολυκλείτου » ξόανα, τῇ μὲν τέχνῃ κάλλιστα τῶν πάντων, πολυτελείᾳ δὲ καὶ » μεγέθει τοῦ Φειδίου λειπόμενα[5]. » Voilà bien Polyclète comparé à Phidias, et Phidias considéré dans ses plus grands et plus riches ouvrages, mais Polyclète l'emporte par le mérite de l'art, autant que Phidias par les dimensions de ses colosses et

[1] Plin., *ibid.*

[2] Mélanippide vivait auprès du roi Perdiccas (Fabric., *Hist. græc.*, cap. I, p. 585).

[3] Xenoph., *Mem. Socrat.*, lib. I, cap. IV, § II et III.

[4] Id., *ibid.*

[5] Strab., lib. VIII, cap. VII.

par l'abondance de l'ivoire et de l'or dont ils sont ornés. Ajoutons qu'il ne faut point traduire μεγέθει [1], par *grandeur*, non plus que πολυτελείᾳ, par magnificence, en tant que ce mot se rapporterait au mérite du style, comme l'a fait le savant M. Du Theil, qui n'a pas assez considéré en cela l'esprit particulier de la langue des arts. La *grandeur* en sculpture résulte de la simplicité du style et de la valeur des masses. Ce mot renferme l'idée que Denys d'Halicarnasse exprime, lorsqu'il parle du style d'Isocrate, ou de celui de Polyclète et de Phidias, par τὸ μέγα, τὸ μεγαλότεχνον, ou bien par τὸ σεμνόν [2], et que le latin peut rendre par *granditas*, *gravitas*, *amplitudo*. Le mot de *magnificence* est au moins équivoque. La magnificence du style est ce que le même auteur appelle, dans le même passage, τὸ περιττὸν, ἡ μεγαλοπρέπεια, *præstantia*, *splendor*, et il ne s'agit, dans Strabon, que de richesse appréciable en numéraire : le mot de πολυτέλεια y est pris évidemment pour *multa impensa*.

Strabon se trouve ainsi d'accord avec les juges d'Éphèse, avec Xénophon, Cicéron et Quintilien ; et nous pouvons remarquer, en outre, que Denys d'Halicarnasse, dans le passage que je viens de rappeler, et que j'ai cité en entier au sujet de Calamis, attribue à Polyclète, ainsi qu'à Phidias, l'ampleur, la gravité, la grandeur du style, ce qui ne contredit nullement Quintilien, car la grandeur des formes peut appartenir à tous les âges. Le beau antique est grand dans des figures d'enfants, comme dans les plus belles images de Jupiter et d'Hercule ; le type du beau demeure toujours le même.

Concluons donc que l'art ne dégénéra point dans les mains de Polyclète, et qu'il fit, au contraire, de nouveaux progrès. Nous verrons, dans la suite, qu'il n'était pas parvenu, même dans les ouvrages de ce maître, au dernier terme où il dut s'élever.

Polyclète exerça une grande influence sur les artistes de son

[1] Μέγεθος est pris quelquefois pour *majestas*, *magnanimitas*, mais plus particulièrement pour *proceritas* : μέγεθος σώματος, *statura*.

[2] Dion. Halic., *De orat. antiq.*, de Isocrat., cap. III.

temps, et même sur ses successeurs. Pline compte parmi ses élèves, Argius, Asopodore, Alexis, Aristide, Phrynon, Dinon, Athénodore, et je prouverai bientôt qu'il faut ajouter à cette liste, Périclète, chef lui-même d'une illustre École.

Au temps de Polyclète, florissaient, à peu près du même âge que lui, Praxias d'Athènes, disciple de Calamis, et Callitèle, disciple et vraisemblablement fils d'Onatas.

Callitèle n'est connu que par le Mercure *Criophore*, ou portant un bélier sous son bras, dont j'ai parlé au sujet d'Onatas.

Praxias exécuta, en grande partie, les sculptures placées dans le fronton du nouveau temple de Delphes. L'ancien temple avait été incendié, la première année de la LVIIIe olympiade [1]. Le nouveau, dont il s'agit ici, ne fut commencé que vers la fin de la LXVIIe, après qu'Hippias eut été chassé d'Athènes, ou plus vraisemblablement à la fin de la LXXIIe, après la bataille de Marathon, et lorsque Hippias eut été tué, puisque les Alcmæonides s'étaient obligés à en jeter les fondations, aussitôt après que leur patrie serait délivrée de ce tyran [2]. On sait que Praxias représenta, dans les frontons, Latone, Diane, Apollon, les Muses, le coucher du soleil, Bacchus et les Thyades. Il est plus que vraisemblable que ces figures étaient du même genre que celles du fronton du Parthénon, c'est-à-dire en ronde-bosse. La mort ayant atteint Praxias, avant qu'elles fussent terminées, l'ouvrage fut achevé par Androsthène, Athénien, élève d'Encadmus [3]. Ce fait s'accorde avec l'époque où doit être placé Calamis, et il servirait, au besoin, à prouver qu'on ne saurait ramener ce maître vers des temps moins anciens.

Lycius, fils et disciple de Myron, et né à Éleuthère comme lui [4], Agoracrite, Alcamène et Colotès, tous trois disciples de

[1] Pausan., lib. X, cap. V. — Corsin., *Fast. Attic.*, t. III, p. 107.

[2] Herodot., lib. II, cap. CLXXX; id., lib. V, cap. LXII; et Larcher, *ibid.*, not. 147. — Scholiast. Pindar., *in Pyth.*, ad. VII, vers. 10.

[3] Pausan., lib. X, cap. XIX.

[4] Plin., XXXIV, cap. VIII, XVII. — Pausan., lib. I, cap. XXIII. — Athen., lib. XI, cap. XI. — Faccius, dans sa note sur le passage de Pausanias, et

Phidias, et les deux derniers presque aussi illustres que leur maître, se rangent vers la même époque.

Lycius modela un enfant qui soufflait sur des charbons, pour les rallumer, ouvrage digne d'être jugé de Myron lui-même; *dignum præceptore* [1], et plusieurs autres figures. Son ouvrage le plus célèbre fut un monument consacré à Jupiter, dans l'Altis d'Olympie, par les Apolloniates de la mer Ionienne en mémoire d'une victoire qu'ils avaient remportée sur les Abantes de la Thesprotide d'Épire, et de la prise de Thronium, ville appartenant à ces Abantes, et située vers les monts Cérauniens. Ce monument était formé d'une estrade ou d'une espèce de soubassement demi-circulaire, en marbre, sur lequel s'élevaient, dans le fond, une statue de Jupiter, entre Thétis et l'Aurore, représentées implorant ce dieu pour le salut de leurs fils; et, sur les côtés, Ulysse combattant contre Hélénus, Ménélas contre Pâris, Diomède contre Énée, Ajax contre Déïphobe [2]. Une offrande si riche dut correspondre à l'importance de la conquête faite par les Apolloniates.

Les historiens ne disent point à quelle époque ce peuple s'empara de la ville de Thronium. Ni Strabon, ni Étienne de Byzance, ni aucun autre géographe de l'antiquité, n'ont même fait mention de cette ville de Thronium, fondée, suivant Pausanias, par des Abantes de l'Eubée et des Locriens Épicnémidiens de l'ancienne Thronium, que les vents avaient conduits jusque vers les monts Cérauniens, après la prise de Troie. Cette ville étant tombée au pouvoir des habitants d'Apollonie, il n'en a plus été question dans l'histoire, et le monument de Lycius, qu'une inscription accompagnait, est devenu l'unique témoin et de son

M. Clavier, dans sa traduction, ont rétabli le texte corrompu dans les éditions précédentes : ils lisent Λυκίου τοῦ Μυρώνου, au lieu de Λύκιον τοῦ Μυρώνου. — Casaubon, dans ses *Notes sur Athénée*, lib. XI, cap. XI, veut, avec raison, qu'on lise ἐξ Ἐλευθερῶν, *Eleutheræ*, au lieu de ἐξελευθερῶν, *ingenuus* ou *libertus*..... p. 809.

[1] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII, n° 17.

[2] Pausan., lib. V, cap. XXII.

ancienne indépendance, et de son existence même. Mais ici la chronologie de l'art vient au secours de l'histoire politique. J'ai prouvé que Myron, père de Lycius, naquit vers la LXXe olympiade. Lycius, né lui-même vers la LXXVIIIe ou la LXXXe, florissait, par conséquent, de la LXXXVe à la XCVe. Il suit de là que c'est dans cet espace de temps, et pendant la guerre du Péloponèse, que la ville de Thronium d'Illyrie perdit sa liberté et son existence politique.

Alcamène paraît avoir été le plus ancien des élèves de Phidias. Suivant le témoignage de Tzetzès, il osa entrer en concours avec Phidias lui-même pour l'exécution d'une statue de Minerve qui devait être placée à une hauteur considérable [1]. Il lutta ensuite avec Agoracrite au sujet de la Vénus des Jardins, et l'emporta sur son rival [2]. On assure cependant que la figure de ce dernier avait été exécutée en grande partie par Phidias. Celui-ci, pour dédommager son jeune élève du déplaisir d'avoir été vaincu, lui céda en entier l'honneur de l'avoir exécutée, renonçant en sa faveur, suivant l'expression de Tzetzès et de Suidas, à *son droit d'inscription*, οὗ τὴν ἐπιγραφὴν ἐχαρίσατο Ἀγορακρίτῳ [3], et toutefois cette statue, placée au bourg de Rhamnus sous la dénomination de Némésis, fut généralement regardée comme un ouvrage de Phidias, et Varron la considérait comme un des chefs-d'œuvre les plus remarquables de la Grèce [4].

Tout ceci eut lieu nécessairement avant que Phidias abandonnât l'Attique, c'est-à-dire avant la deuxième année de la LXXXVe olympiade; et il s'ensuit qu'Alcamène et Agoracrite, déjà formés à cette époque, peuvent avoir contribué à l'exécution de ce célèbre fronton du Parthénon, où l'on reconnaît le travail de différents ciseaux, et qu'un seul homme, en effet, n'aurait pu terminer qu'en bien des années.

[1] *Chiliad.* VIII, hist. 193.
[2] Plin., lib. XXXVI, cap. V.
[3] Suidas, *in* Ῥαμνουσία Νέμεσις. — Tzetzès, apud Fabricium, *Bibl. græc.*, lib. III, cap. XVI.
[4] Pausan., lib. I, cap. XXXIII. — Plin., lib. XXXVI, cap. V.

Rival de son maître par la hardiesse de ses pensées comme par son habileté dans l'exécution, Alcamène paraît avoir conçu le premier l'idée de représenter Hécate sous l'emblème de trois femmes réunies par le dos. Ce groupe se voyait à Athènes, auprès du temple de la Victoire *sans ailes* [1]; et l'Hécate à trois corps, conservée à Rome dans le Musée du Capitole, pourrait en être une imitation.

Cet artiste exécuta une statue de Bacchus en ivoire et en or, qui fut d'abord placée dans le temple de ce dieu à Éleuthère, et ensuite transportée à Athènes [2], et un Pentathle en bronze, qui fut toujours regardé comme une des meilleures statues de ce genre, ainsi que l'annonce la dénomination d'*Encrinomenos* ou le *Distingué,* qu'il conservait encore au temps de Pline [3].

Alcamène eut en partage la majesté et la grâce. Lucien, voulant composer l'image d'une femme accomplie, emprunte une partie des traits, dont il doit la former, à la Minerve Lemnienne de Phidias et à la Vénus de Praxitèle, et complète le chef-d'œuvre, en leur associant quelques-unes des beautés éminentes de la Vénus des Jardins [4].

Après la rentrée de Thrasybule à Athènes, fait qui appartient à la première année de la xciv° olympiade, Alcamène exécuta les deux statues colossales d'Hercule et de Minerve, en marbre, que cet illustre banni et ses compagnons consacrèrent à Thèbes dans le temple d'Hercule, en mémoire de l'hospitalité qu'ils avaient reçue des Thébains [5].

Nous connaissons ainsi le cours entier de la vie de cet artiste. Elle peut embrasser environ soixante-dix années, de la LXXVIII° olympiade à la xcv° ou xcvi°.

Entré vraisemblablement plus tard à l'École de Phidias, Colo-

[1] Pausan., lib. II, cap. XXX.
[2] Id., lib. I, cap. XX et XXVIII.
[3] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII, n° 19.
[4] Lucian., *Imag.*
[5] Pausan., lib. IX, cap. XI.

tès assista ce maître dans l'exécution du Jupiter d'Olympie [1], et exécuta seul, entre autres ouvrages, une statue d'Esculape, entièrement en ivoire, élevée à Cyllène, petite ville maritime de l'Élide [2].

Faut-il attribuer à cet artiste la table de bronze, d'ivoire et d'or, ornée de bas-reliefs, ainsi que l'a très-justement fait remarquer M. Quatremère de Quincy [3], et sur laquelle étaient exposées les couronnes destinées aux vainqueurs d'Olympie; ou bien étaitelle l'ouvrage d'un autre Colotès qui aurait été élève de Pasitèle? Tout ce que nous pouvons faire remarquer à ce sujet, c'est que le passage de Pausanias, sur lequel on fonde cette opinion [4], n'exprime qu'un doute, et que, Pasitèle ayant vécu, ainsi que nous en donnerons la preuve, vers la CLXX^e olympiade, c'est-à-dire vers l'an 655 de Rome, il n'y avait pas eu assez de temps écoulé entre ce maître et Pausanias, pour qu'à l'époque de ce dernier on n'eût pas su, d'une manière certaine, que le monument célèbre dont il s'agit était un ouvrage d'un élève de Pasitèle, en admettant que cela fût vrai.

Colotès est, dans l'ordre chronologique, le premier statuaire que Pline cite pour avoir sculpté des statues ou des bustes de philosophes [5]. Ce fait mérite sans doute d'être remarqué. C'est ainsi vers la LXXXIXe, la XC^e, la XCII^e olympiade, lorsque Aristippe, Antisthène, Cébès, Xénophon, Platon, s'instruisaient à l'École de Socrate, que la philosophie acquit chez les Grecs assez de crédit, pour que les images des sages et des chefs des Écoles, exécutées en bronze et en marbre, fussent honorées dans les laraires et les bibliothèques, et ce furent apparemment Lycurgue, Thalès, Pittacus, Solon, Simonide, Pythagore, Héraclite, qui, les premiers, reçurent ce noble témoignage de l'estime publique.

[1] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII, n° 27; lib. XXXV, cap. VIII.
[2] Strab., lib. VIII.
[3] *Jupiter olympien*, p. 362-367.
[4] Pausan., lib. V, cap. XX.
[5] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII.

L'École de Polyclète paraît avoir été plus nombreuse et plus longtemps florissante que celle de Phidias. Elle devint célèbre, non-seulement par les élèves du chef même qui la fonda, mais par les élèves de ces artistes, dont on peut suivre la filiation, d'un maître à l'autre, jusqu'à la quatrième génération.

Au nombre des élèves de Polyclète, Pline compte Argias, Asopodore, Alexis, père de Cantharus, Aristide, Phrynon, Dinon, Athénodore et Damias, tous deux de Clitor, ville d'Arcadie [1].

Aristide s'illustra particulièrement par des biges et des quadriges [2] élevés à la mémoire de différents athlètes qui avaient remporté des prix aux jeux publics.

Damias et Athénodore exécutèrent une partie des trente-quatre statues consacrées par les Lacédémoniens dans le temple de Delphes après le combat d'Ægos-Potamos, la quatrième année de la XCIII^e^ olympiade. Celles de Jupiter et d'Apollon étaient de la main d'Athénodore ; celles de Diane, de Neptune et de Lysander, de la main de Damias.

Il faut placer encore, dans cette savante École, Periclète, aussi connu par ses élèves que par ses ouvrages, et Canachus II, que nous avons déjà fait distinguer de l'ancien Canachus, auteur de la Vénus céleste de Sicyone.

Notre opinion au sujet de Périclète se fonde sur deux passages de Pausanias : l'un du chapitre XVII du livre V, qui n'a rien que de clair et de positif ; l'autre du chapitre XXII du livre II, dont la version a été contestée. Mais l'exactitude de ce dernier texte, tel que l'ont donné Kuhn et Faccius, est pleinement certifiée par des faits et des dates qui ne peuvent laisser aucun sujet de doute.

Le premier de ces deux passages porte que Périclète était élève de Polyclète d'Argos : Πολυκλείτου δὲ ἦν τοῦ Ἀργείου μαθητὴς ὁ Περίκλειτος. On pourrait seulement demander duquel des

[1] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII.
[2] Id., *ibid.*
[3] Id., *ibid.*

deux Polyclète, que Pausanias dit tous deux d'Argos, Periclète a été l'élève? Le second passage lève cette incertitude et s'explique de lui-même : Naucydès, fils de Mothon, y est-il dit, était frère de Périclète, ἀδελφὸς Περικλείτου Ναυκύδης Μόθωνος.

Trompé par un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne, l'illustre Heyne a lu, dans ce dernier chapitre, ἀδελφὸς Πολυκλείτου, *frère de Polyclète*, et dès lors, faisant de Polyclète l'ancien, dont nous parlons, le frère et le disciple de Naucydès, et donnant à Polyclète lui-même pour élèves Aristoclès et Canachus l'ancien, de qui nous avons parlé précédemment, et Périclète, à qui se rapporte le passage du chapitre XVII du livre V de Pausanias, il est tombé dans des contradictions qu'il a fort bien senties, et dont il paraît s'être lui-même étonné : *Ut mirari liceat, cum tam longa artificum successio inter Naucydem et Pantiam intercesserit, quomodo alter patrem et filium effingere potuerit*[1]. Naucydès, en effet, est devenu, par cette disposition, antérieur à Canachus l'ancien, tandis que Pantias, le septième maître, descendant d'Aristoclès[2], et qui serait ici le neuvième descendant de Naucydès, s'est trouvé, comme il l'est en effet, à peu près son contemporain.

Feu notre confrère, le savant M. Clavier, dont je ne saurais prononcer le nom qu'avec le sentiment de la plus haute estime, M. Clavier, entraîné par l'autorité de Heyne, a suivi la même version et fait Naucydès frère de l'ancien Polyclète.

Les faits vont facilement se rétablir. Naucydès est, à cause de la belle copie d'un de ses ouvrages, parvenue jusqu'à nous, un maître trop intéressant dans l'histoire de l'art, pour que nous ne nous appliquions pas à fonder solidement toutes les connaissances qui peuvent se rapporter à lui.

Périclète fut le maître d'Antiphane[3]. Antiphane exécuta, vers la première année de la XCIV^e olympiade, deux des statues éri-

[1] *Antiq. artium inter Græc. hist.*; inter *Opusc. Acad.*, t. V, p. 377, 378.
[2] Pausan., lib. VI, cap. III.
[3] Id., lib. V, cap. XVII.

gées par les Lacédémoniens dans le temple de Delphes, en mémoire de la bataille d'Ægos-Potamos[1]. On lui dut aussi trois des statues que les Tégéates consacrèrent dans le même temple, du produit des dépouilles qu'ils avaient faites sur les Lacédémoniens[2]. Pausanias ne s'explique pas davantage sur les combats qui purent donner lieu à cette dernière offrande. Mais nous savons que les Tégéates demeurèrent fidèles aux Lacédémoniens et combattirent dans leurs armées durant toute la guerre du Péloponèse[3]. Il en fut de même à la bataille de Coronée et à la bataille de Leuctres[4]. Ils ne passèrent dans le parti opposé, que par une suite de leurs dissensions civiles et après la fondation de Mégalopolis, durant la troisième année de la CII[e] olympiade[5]. Il se forma alors deux partis dans le Péloponèse : d'un côté furent les Tégéates, les Argiens, les Éléens et une partie des Arcadiens; de l'autre, Lacédémone et le reste de l'Arcadie. Les Tégéates et leurs alliés ravagèrent plusieurs fois les terres de la Laconie, en pillèrent les maisons et en enlevèrent les troupeaux. Sparte, affaiblie par la bataille de Leuctres, se plaignit de ces dévastations, auprès des Athéniens, et obtint enfin leurs secours[6]. Ces divisions amenèrent trois fois Épaminondas dans l'Arcadie. Il y pénétra, la deuxième année de la CIV[e] olympiade, sous le prétexte de secourir les Tégéates contre les Mantinéens, qui les avaient attaqués, et qui étaient les alliés de Sparte. La bataille de Mantinée eut lieu cette même année. Epaminondas y commanda, seulement comme allié des Tégéates. C'est à proprement parler, et suivant les termes de Diodore de Sicile, entre ce peuple et les Mantinéens, que ce combat se

[1] Pausan., lib. X, cap. IX.

[2] Id., *ibid.*

[3] Thucyd., lib. II, cap. IX ; lib. V, cap. XL, LVII, LXII, LXIV, LXXIV, etc.

[4] Xenoph., *Hellen. hist.*, lib. IV, cap. II, n° 12 ; id., lib. VI, cap. IV, n° 18.

[5] Id., lib. VI, cap. V, n° 3, 4, 11, etc.

[6] Id., *ibid.*, n° 27, 30, 31, 32, 37. — Diodor. Sic., lib. XV, cap. LXII, LXIII.

donna [1], et ce sont les Tégéates qui remportèrent la victoire. Il est donc bien certain que le trophée, placé à Delphes par la ville de Tégée, se rapporte aux différents combats livrés vers la fin de la CII^e et dans le cours de la CIII^e olympiade, ou plutôt encore à la bataille même de Mantinée. Par conséquent, Antiphane, que nous venons de voir exécuter une partie des trophées de la victoire d'Ægos-Potamos, vivait encore quarante ou quarante-deux ans après, lors de la guerre dite Thébaine, et à l'époque de la bataille de Mantinée.

De plus, cet artiste fut le maître de Cléon de Sicyone [2], et celui-ci, auteur de plusieurs statues athlétiques, et d'une statue de Vénus, en bronze, consacrée dans le temple de Junon à Élée [3], exécuta notamment, dans la XCVIII^e olympiade, deux statues de Jupiter, en bronze, érigées par les Éléens dans l'Altis d'Olympie, du produit des amendes imposées sur des athlètes qui avaient usé de fraude pour obtenir des prix [4], et dans la CII^e, la statue de Dinolochus, vainqueur à la course aux jeux olympiques [5].

Déjà il est donc évident que Periclète, maître d'Antiphane, ne peut pas avoir été contemporain de l'ancien Canachus, qui vivait, ainsi que nous l'avons dit, de la LXVe à la LXXe olympiade, et l'on voit que Periclète a dû fleurir dans la LXXXVIIIe, la XC^e, la XCII^e olympiade.

L'âge de Naucydès n'est pas moins certain. Cet artiste, que Pline place à la XCV^e olympiade avec Canachus et Patrocle [6], exécuta la statue d'Euclès, vainqueur au pugilat, petit-fils du célèbre Diagoras de Rhodes, que ses deux fils, Acusilas et Damagète, victorieux l'un et l'autre dans la LXXXIIIe, portèrent en

[1] Τοῖς δὲ Τεγεάταις συνεμάχουν (Diodor. Sic., lib. eod., cap. LXXXIV).
[2] Pausan., lib. V, cap. XVII.
[3] Id., *ibid.*
[4] Id., lib. V, cap. XXI.
[5] Id., lib. VI, cap. I.
[6] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII.

triomphe autour de la carrière d'Olympie [1], et cette victoire doit avoir eu lieu, de la LXXXVIII[e] à la XCI[e] olympiade.

Naucydès eut pour élèves Alype de Sicyone [2] et Polyclète II, non point, dit Pausanias, celui qui fit la statue de Junon [3], mais un second.

Alype, à qui l'on dut plusieurs statues d'athlètes, telles que celles de Néolaidas, vainqueur au pugilat des enfants; d'Archidamas, vainqueur à la lutte des enfants; d'Euthymène, couronné successivement pour la lutte des enfants et pour celle des hommes, exécuta, entre autres, dans la LXXXIX[e] olympiade, la statue de Symmaque, deux fois vainqueur à la course [4], et dans la XCIV[e], sept des statues consacrées à Delphes, après la bataille d'Ægos-Potamos [5]. Quant à Polyclète II, je prouverai tout à l'heure qu'il fut employé pendant soixante années, depuis le commencement de la XCV[e] olympiade jusque vers la fin de la CIX[e], ce qui suppose que s'il était âgé de soixante-seize ou soixante-dix-huit ans à la dernière de ces deux époques, il n'en avait que seize ou dix-huit à la première.

Il suit, de tout cela, que Périclète ne fut point élève de ce second Polyclète, mais du premier, c'est-à-dire de l'auteur de la Junon d'Argos et de la statue appelée *le Canon*. Il s'ensuit encore que Naucydès, frère de Périclète, était plus jeune que le premier Polyclète, quoique son contemporain, puisque sa carrière, dans la partie qui nous est connue, ne commence qu'à la LXXXVIII[e] olympiade, et qu'elle se continue au moins jusqu'à la fin de la XCIII[e], où ce maître instruisait le second Polyclète. Il faut conclure aussi, de l'ensemble de ces faits, que Naucydès n'a point été, comme le croyait M. Heyne, le frère et le maître de Polyclète l'ancien; qu'il pourrait plutôt, au contraire, avoir été son élève; qu'il était frère de Périclète, et enfin que le texte de Pau-

[1] Pausan., lib. VI, cap. VI et VII.
[2] Id., lib. VI, cap. I.
[3] Id., lib. VI, cap. VI.
[4] Id., lib. VI, cap. I, V et VIII.
[5] Id., lib. X, cap. IX.

sanias, adopté par Kuhn et Facius doit être maintenu : ἀδελφὸς Περικλείτου Ναυκύδης Μόθωνος.

Canachus II, avons-nous dit, fut aussi un élève du premier Polyclète et non du second. En effet, nous le voyons exécuter, dans la xciv^e olympiade, conjointement avec Patrocle, huit des statues, consacrées après la victoire d'Ægos-Potamos [1], tandis que le second Polyclète ne pouvait alors être âgé que de seize ou dix-huit ans.

Tout se lie donc dans cette suite chronologique : l'ancien Polyclète et ses élèves, Naucydès et ses élèves, s'illustrent successivement et sont contemporains, sans être du même âge.

La statue d'Hébé, de Naucydès, ouvrage d'ivoire et d'or, placée dans le temple de Junon d'Argos, auprès de la statue de Junon, de Polyclète [2], n'était pas un monument assez solide pour traverser les siècles et parvenir jusqu'à nous. Il en était de même du chef-d'œuvre de Polyclète et de tous les produits de ce genre. La plupart des autres ouvrages de Naucydès, sa statue du lutteur Chinon, qui fut transportée à Rome [3], celles d'Hécate, de Mercure, d'Erinna et de l'athlète Bacis [4], paraissent aussi avoir péri ; mais il serait difficile de douter que les trois statues du Discobole méditant son coup, parfaitement semblables l'une à l'autre, conservées jusqu'à nous, et dont une sert à l'embellissement de notre Musée royal [5], ne soient pas des copies antiques d'une des figures qui avaient le plus contribué à sa réputation [6]. Deux statues de Discoboles furent très-célèbres dans l'antiquité, celle de Myron et celle de Naucydès : la première a été décrite avec tant d'exactitude par Lucien et par Quintilien, qu'on en reconnaît facilement des copies dans les trois statues encore existantes que

[1] Pausan., lib. x, cap. ix.

[2] Id., lib. ii, cap. xvii.

[3] Id., lib. vi, cap. ix.

[4] Plin., lib. xxxiv, cap. viii, n° 19. — Pausan., lib. ii, xxii, cap. vi, viii. — Tatian., *Adv. Græc.*

[5] N° 349 (Visconti).

[6] *Naucydes Mercurio, et Discobolo et immolante arietem censetur* (Plin., lib. xxxiv, cap. viii, n° 19).

nous avons déjà citées. La multiplicité des copies que nous possédons, faites toutes d'après un même original, fournit un argument presque aussi concluant en faveur de la seconde. Elle ne représente pas, comme celle de Myron, le moment même de l'action, mais celui qui précède. Le pied en avant, tenant son disque dans la main gauche, prêt à le jeter dans la droite, l'athlète semble mesurer de l'œil l'espace qu'il va lui faire parcourir : *Spatium jam immane parabat*[1]. Quoique à la simplicité de sa nature et au peu de choix de quelques détails, cette naïve figure, qui s'est heureusement conservée dans son intégrité, paraisse une statue *iconique*, c'est-à-dire un portrait, la vérité de l'attitude, la fermeté et la souplesse des formes, doivent nous donner une haute idée de cette sculpture *athlétique* où s'illustrèrent particulièrement les savantes écoles instruites par Myron et par Polyclète.

Aux mêmes époques, je veux dire au temps de Naucydès et d'Alype, son élève, d'Antiphane, de Cléon, et du second Canachus, florissaient Calliclès, Tisandre, Samolas, Pausanias d'Apollonie, et notamment Pison de Calaurée, et son élève Damocrite, Patrocle et Dédale, dit Dédale de Sicyone, Sostrate et son fils Pantias.

Calliclès était fils de ce Théocosme, qui, jeune encore, avait modelé, vers le commencement de la guerre du Péloponèse, le Jupiter colossal d'argile, de la ville de Mégare, dont on assurait que Phidias avait sculpté la tête, qui était en ivoire et en or[2]. Théocosme vivait encore dans la XCIV[e] olympiade. Il exécuta, à cette époque, la statue d'Hermon, pilote de Lysandre, à l'occasion de la victoire d'Ægos Potamos[3]. Calliclès modela celle du fameux Diagoras de Rhodes, qui avait emporté le prix du ceste[4]. La date de ce monument est inconnue ; mais, comme cette victoire de Diagoras doit être antérieure à la LXXXVI[e] olympiade, où deux des fils de cet illustre descendant d'Aristomène

[1] Stat., *Thebaïd.*, lib. VI, vers. 693.
[2] Pausan., lib. I, cap. XL ; id., lib. VI, cap. VII.
[3] Id., lib. X, cap. IX.
[4] Id., lib. VI, cap. VII.

furent couronnés, il suit de là, et de l'âge connu de Théocosme, que la consécration de cette statue dut être un acte de piété d'Euclès ou de Pésidore, petit-fils de Diagoras, tous deux vainqueurs au combat du ceste ; et c'est, en effet, ce que Pausanias semble faire entendre, en disant que la statue de Pésidore était placée dans l'Altis, à côté de la statue de bronze de son aïeul. Ces monuments de la piété filiale, de la reconnaissance ou de l'amitié, ne sont pas rares, dans l'histoire de l'art, chez les Grecs.

Tisandre ne nous est connu que par les statues de dix officiers de la flotte de Lysandre, du nombre de celles qui formèrent le trophée de la victoire d'Ægos Potamos [1].

Samolas et Pausanias d'Apollonie sont au nombre des maîtres employés, par les Tégéates, au monument triomphal de la bataille de Mantinée, dont nous venons de parler : chacun d'eux exécuta deux statues [2].

Pison de Calaurée remonte à la bataille d'Ægos Potamos ; il exécuta la statue d'Abbas, devin, attaché, dans ce combat, à la flotte de Lysandre [3]. Son fils Damocrite florissait, par conséquent, de la XCIV^e olympiade à la C^e, ou environ. L'âge de ces deux maîtres confirme ce que j'ai dit précédemment sur l'époque où florissait Critias, lequel fut maître de Ptolichus, qui eut pour élève Amphion, maître de Pison de Calaurée. Du vivant de Damocrite, et, par conséquent, durant le cours de la vie d'Isocrate, de Xénophon et de Platon, les bustes et les statues des philosophes se multipliaient. Ce statuaire, ainsi que Calliclès et Cléon de Sicyone, s'illustra dans ce genre de travail [4].

Patrocle est un des maîtres employés au trophée d'Ægos-Potamos. Ce fait le place à la XCIV^e olympiade. Le premier de ses deux fils, Dédale, dit *Dédale de Sicyone*, fut son élève ; le second, nommé Aristodème, instruit d'abord par son père, re-

[1] Pausan., lib. X, cap. IX.
[2] Id., *ibid.*
[3] Id., lib. X, cap. IX.
[4] Plin., lib. XXXIV, cap. VIII, n° 27 et 28.

çut ensuite des leçons de son frère Dédale : Δαιδάλου τοῦ Σικυωνίου μαθητὴς καὶ πατρὸς Πατροκλέους [1]. L'âge de ces deux artistes cadre parfaitement avec celui de leur père, et Aristodème paraît avoir été beaucoup plus jeune que son frère, ce qui est confirmé, comme nous le verrons, par la date de ses ouvrages.

Dédale exécuta le trophée que les Éléens élevèrent dans l'Altis d'Olympie, suivant le témoignage de Pausanias, après un combat où ils avaient vaincu les Lacédémoniens [2]. Il est évident que ce combat est celui dont Pausanias parle au même chapitre; c'est-à-dire, celui qui eut lieu dans l'Altis, lors de la guerre occasionnée par le décret des Éléens, qui exclut les Lacédémoniens des jeux olympiens. Or, suivant Thucydide, ce décret fut rendu la douzième année de la guerre du Péloponèse, au moment où allaient s'ouvrir les jeux de la XCe olympiade [3]. La guerre dura sept ans. Elle venait de se terminer, lorsque Agis, fils d'Archidamus, s'empara de la ville de Décélie et la fortifia, fait qui se rapporte à la dix-neuvième année de la guerre du Péloponèse [4], et la victoire des Éléens avait été remportée trois ans avant ce dernier événement [5]. Cette victoire appartient ainsi à la première année de la XCIe olympiade, et le trophée dont il s'agit date, par conséquent, de la même époque.

Dédale exécuta ensuite la statue d'Eupolème, vainqueur à la course, aux jeux de la XCVIe olympiade [6]; et, dans la CIVe, vers la fin de sa carrière, il modela encore deux des statues consacrées à Delphes par les Tégéates, après la bataille de Mantinée [7].

Mais, comme sa carrière s'étend beaucoup plus loin, nous

[1] Pausan., lib. VI, cap. III.
[2] Id., lib. VI, cap. II.
[3] Thucyd., lib. V, cap. XLIX et L.
[4] Id., lib. VII, cap. XIX.
[5] Pausan., lib. V, cap. IV ; lib. III, cap. VIII.
[6] Id., lib. VI, cap. III. — Corsin., *Fast. Attic.*, t. III, p. [illegible]
[7] Pausan., lib. X, cap. IX.

devons placer avant lui quelques-uns de ses contemporains, ou plus âgés, ou morts plus jeunes.

Pantias, avons-nous dit, était, dans la ligne descendante, le septième maître sorti de l'École d'Aristoclès de Sicyone, lequel était frère de Canachus l'Ancien.

Cet artiste était fils et élève de Sostrate, que Pline place à la CXIV^e olympiade par une erreur manifeste, puisqu'il était neveu et disciple de Pythagore de Rhége.......... ....

(On n'a pas trouvé, dans les papiers d'Éméric David, la suite de ce mémoire, qu'il ne paraît pas avoir achevé.)

OBSERVATIONS

SUR

LA STATUE ANTIQUE DE FEMME,

DÉCOUVERTE DANS L'ILE DE MILO, EN 1820, ET DÉPOSÉE DANS LE MUSÉE ROYAL DE FRANCE.

Depuis que notre Musée royal a acquis des plâtres moulés sur les sculptures antiques du Parthénon d'Athènes, il s'est enrichi d'un chef-d'œuvre dont le mérite ne le cède guère à celui de ces précieux ouvrages de Phidias, et qui paraît s'y rattacher par le style.

C'est une statue en marbre de Paros, haute de six pieds trois pouces, représentant une femme nue jusqu'à la ceinture, et couverte de son péplos, depuis la ceinture jusqu'aux pieds.

Cette figure, suivant les renseignements qu'il nous a été possible d'obtenir, a été découverte en l'année 1820, dans l'île de Milo, autrefois *Melos*, située à l'entrée de l'Archipel. Un paysan l'a trouvée dans un caveau recouvert de cinq ou six pieds de terre, sur l'emplacement déjà reconnu pour celui de la ville antique de Mélos, et dans un terrain où gisent les ruines de plusieurs grands édifices.

Trois Hermès, d'un travail au-dessous du médiocre, et d'autres fragments de marbre, avaient été déposés dans le même souterrain ; nous disons *déposés*, parce qu'il n'est guère vraisemblable que le hasard eût fait tomber ces figures qui appartiennent à des époques très-différentes, dans un lieu fermé, rétréci, et nullement disposé pour de semblables ornements.

La statue, qui fait le sujet de ce Mémoire, est composée de deux pièces, enchâssées l'une sur l'autre à la jonction du nu avec la draperie. Le bras gauche, l'avant-bras droit et la moitié antérieure du pied gauche, manquent entièrement. Le surplus,

ou plutôt l'ensemble de la figure, est, d'ailleurs, bien conservé. Le col et la tête sont demeurés unis, ce qui est un avantage assez rare. Une portion du nez seulement était fracturée; elle a été restaurée à Paris facilement. La superficie des parties nues a très-peu souffert, de manière qu'on jouit pleinement du mérite de l'exécution et de l'excellence des formes.

Un avant-bras droit, une partie d'un bras gauche, et une main gauche, d'une proportion parfaitement conforme à celles du reste de la figure et du même marbre, ont été trouvées auprès des parties principales. Le travail en est fort inférieur à celui du corps de la statue, et l'on a justement pensé que ces fragments sont des restaurations substituées aux parties originales par le paganisme lui-même. Les cavités correspondantes de plusieurs tenons ne laissent pas lieu de douter que le bras gauche particulièrement n'ait remplacé le bras primitif.

Il n'est personne qui, en considérant cette figure de femme à demi nue, n'ait dû être frappé de son éminente beauté. Ce chef-d'œuvre ne présente pas la perfection achevée de la Vénus de Médicis, l'élégance et la grâce de la Vénus du Capitole, et de quelques beaux torses de jeunes filles, que le temps a aussi respectés. On remarque dans ses contours quelque chose de mâle, qui semble appartenir à des êtres d'une autre nature que Vénus. Mais la hardiesse de l'attitude, la justesse du mouvement, la vérité des chairs, la grandeur de l'ensemble, élèvent l'imagination du spectateur. On se demande comment les muscles peuvent être si souples avec si peu de détails apparents; on est étonné que le faire soit en même temps si large et si vrai. Le naïf s'y associe au grandiose.

Le développement de la draperie s'accorde avec le grand style du nu. Les ondulations n'en sont pas toutes bien naturelles. Mais des plans larges se trouvent associés harmonieusement à des plis nombreux qui n'offrent ni surcharge, ni petitesse.

Quelques incorrections, loin de diminuer le prix d'un si beau monument, y impriment un cachet original qui accroît l'intérêt. La tête ne présente pas dans son ensemble assez de régularité.

Elle semble se porter sur l'épaule droite, d'une manière un peu forcée. Le dessus du crâne n'a pas une juste élévation. Peut-être aussi le col n'est-il pas attaché assez moelleusement. Les clavicules et la ligne qui se dirige sur le *sternum* ne marchent pas bien d'accord. Le genou droit n'est point assez senti. Les contours de la jambe gauche semblent un peu secs. La cuisse gauche paraît courte en proportion de la jambe qui est un peu longue, mais ces excusables imperfections s'aperçoivent à peine à côté des beautés rares qu'elles accompagnent.

L'époque à laquelle la statue de Mélos paraît appartenir, contribue à la rendre précieuse. Mon savant confrère, dans l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres, M. Quatremère de Quincy, dans une Notice qu'il a publiée à ce sujet, estime qu'elle doit être sortie *de l'atelier ou de l'école de Praxitèle*[1]. Je crois qu'il faut remonter à un temps un peu plus reculé. Contemporain d'Apelle, et son émule pour la grâce, Praxitèle apporta, dans ses ouvrages, plus de finesse et de délicatesse que de fierté et d'énergie. Telle est l'idée que les écrivains anciens nous donnent de son talent, et les répétitions que nous possédons de la Vénus de Cnide, malgré les défauts plus ou moins sensibles de l'exécution, confirment ce jugement de l'antiquité.

Pour retrouver l'école à laquelle doit être attribuée notre statue, il faut nous rapprocher du temps de Phidias. Si l'on plaçait les uns auprès des autres la belle statue de Mélos, le Thésée et l'Ilissus du Parthénon, on serait indubitablement frappé de la ressemblance qui semble unir ces admirables ouvrages. Toutefois, la statue de Mélos manifeste de nouveaux progrès dans la sculpture des figures de femmes. Le jet des draperies décèle pareillement des combinaisons plus approfondies, un goût plus épuré. Notre statue doit avoir été exécutée, de la xc^e à la c^e olympiade, c'est-à-dire de l'an 420 à l'an 380 avant notre ère, époque où florissaient Antiphane d'Argos, Dédale et Cléon de

[1] *Sur la Statue antique de Vénus, découverte dans l'île de Milo, en* 1820; Notice lue à l'Académie Royale des Beaux-Arts, par M. Quatremère de Quincy, p. 31, 32.

Sicyone, Alype, Patrocle, et déjà même Scopas, qui s'illustra par plusieurs figures de femmes, et que les anciens surnommèrent, à cause de la vie qui paraissait animer ses ouvrages, le *créateur du vrai*[1]. Nous possédons, par conséquent, un nouveau trésor d'autant plus curieux qu'il appartient à un âge sur lequel nos richesses sont plus rares.

A la première vue d'une si belle figure de femme, il a dû paraître assez naturel de présumer qu'elle représentait Vénus. M. Quatremère de Quincy a pris ce fait, qu'il a regardé comme indubitable, pour base de sa dissertation: *Nous lui avons déjà donné*, a-t-il dit, *le nom de Vénus, et personne n'a pu ni dû hésiter un instant à le lui donner*[2].

Cet écrivain est même allé beaucoup plus loin. Il existe quelques monuments romains, où des figures d'impératrices, sous les dehors de Vénus, se trouvent groupées avec des figures de leurs époux, sous les traits de Mars. Divers antiquaires ont présumé que ces groupes représentent des Impératrices ou des Vénus *augustes*, calmant les fureurs du Mars Romain, pour rendre au monde les bienfaits de la paix. Frappé d'une sorte de ressemblance qu'il a cru voir entre l'attitude de ces figures de Vénus, et celle de la statue de Mélos, M. Quatremère a conclu que cette dernière figure avait fait aussi partie d'un groupe, et que ce groupe représentait pareillement Vénus enchaînant et désarmant le dieu de la guerre.

Vénus, nous dit-il, *déesse de tous les sentiments tendres, triomphant de la passion sanguinaire du dieu des combats, fut dans la langue métaphorique de la mythologie l'équivalent de la paix succédant à la guerre. Comment une telle métaphore aurait-elle échappé au génie de l'art?... Et doit-on s'étonner que les images s'en soient singulièrement multipliées?* (Pag. 24, 25.)

Dès le second consulat de Pompée, ajoute M. Quatremère,

[1] Δημιουργὸς ἀληθείας. Callistrat., Stat. n° 2, p. 894.
[2] Page 14.

un temple avait été dédié (à Rome) *à Vénus Victrix ou Victorieuse. On ne saurait guère douter que le peuple romain n'ait, dès ses premières conquêtes en Grèce, transporté quelques-uns de ces groupes, dans lesquels le génie allégorique avait associé Vénus au Dieu de la guerre... Ce sera d'après une semblable composition, que Lucrèce, inspiré par le génie de l'art, aura peut-être fait sa belle invocation à Vénus, dans son poëme de la Nature* (pag. 20).

Enfin, dit toujours M. Quatremère, *s'il est constant qu'on ait découvert, dans une île de la Grèce, la même Vénus qui fait partie de différents groupes représentant Vénus et Mars; si cette Vénus ne se distingue que par une supériorité évidente en beauté, comme en mérite d'exécution, sera-t-il déraisonnable de penser qu'on a trouvé l'original d'un ouvrage, remarqué jadis parmi les plus célèbres, et que sa célébrité aura fait plus d'une fois reproduire sous la main de divers copistes ou imitateurs?* (Pag. 25.)

Ainsi, les monuments romains cités par M. Quatremère de Quincy et l'invocation de Lucrèce sont, suivant cet écrivain, des imitations d'un groupe, qui devait se trouver dans le temple de Vénus *Victrix*, élevé à Rome par Pompée. Ce groupe représentait Vénus victorieuse de Mars, ce qui signifie que Vénus apaisait ce dieu, et qu'elle le désarmait pour faire succéder la paix à la guerre; il était lui-même une copie ou une imitation d'un groupe plus ancien; et le groupe primitif a dû être celui de l'île de Mélos, puisque la Vénus du groupe de Mélos est entièrement semblable aux Vénus des monuments romains.

J'ai conçu sur la divinité de Mélos une opinion différente de celle-là. J'ai remarqué aussi que beaucoup de personnes, très-capables de juger sainement dans ces sortes de matières, n'étaient pas portées à croire que le chef-d'œuvre dont il s'agit représentât Vénus; et j'ai pensé qu'il pouvait être utile d'amener, sur ce sujet, une discussion où la connaissance des principes de l'art et celle de la mythologie ne peuvent que gagner.

La statue de Mélos a-t-elle dû faire partie d'un groupe? Ce

groupe, s'il eût existé, aurait-il représenté Vénus invitant Mars à la paix? La statue de Mélos, enfin, représente-t-elle Vénus ou toute autre divinité? Telles sont les questions sur lesquelles je voudrais pouvoir porter quelque lumière.

La première condition à remplir pour que les monuments cités par M. Quatremère de Quincy donnassent un appui solide à son système, serait une parfaite ressemblance entre les figures de Vénus de ces groupes antiques et la statue de Mélos. Or, à ce qu'il me semble, cette ressemblance n'existe point.

Le premier de ces monuments est un groupe de marbre, appartenant au Musée de Florence. Il représente Vénus, nue jusqu'à mi-corps, parlant affectueusement au dieu Mars, qui est entièrement nu, et qui paraît disposé à la quitter [1]. Les antiquaires ont vu généralement dans cette composition une allégorie et des personnages romains. Quelques-uns ont pensé que ces personnages sont Coriolan et Véturie. D'autres y ont reconnu Faustine la Jeune et Marc-Aurèle, son époux. Gori, dans sa description du Musée de Florence, déclare se ranger à cette dernière opinion, à cause de la ressemblance des têtes [2].

Le second est un groupe semblable au précédent, quant à la pensée, et pareillement en marbre, conservé à Rome, au Musée du Capitole. On croit y reconnaître Hadrien et Sabine [3].

Le troisième est une gravure du Musée de Florence, exécutée sur une prime d'émeraude. Il offre une composition à peu près semblable aux deux précédentes. Le travail annonce la corruption de l'art. On ne peut pas douter qu'il ne représente aussi un empereur et une impératrice [4].

Le quatrième, enfin, est une médaille de Faustine la Jeune, sur le revers de laquelle on voit la figure de Marc-Aurèle et celle de cette impératrice, toutes deux à demi nues, et debout, l'une

[1] Notice de M. Quatremère de Quincy; voy. la pl., no 1.
[2] Gori, *Mus. Flor. gemm. et imag.*, t. III, p. 43.
[3] Notice de M. Quatremère de Quincy; voy. la pl., no 2.
[4] *Ibid.*, pl., no 4.

auprès de l'autre, avec cette légende, *Veneri Victrici*, à Vénus Victorieuse [1].

Les deux groupes de marbre (je parlerai tout à l'heure de la médaille et de la pierre gravée), les deux groupes de marbre, comparés à la statue de Mélos, présentent, dans l'attitude des figures de femmes, une différence très-remarquable. Dans les deux monuments romains, Vénus, ou plutôt l'impératrice Faustine ou Sabine, se penche affectueusement vers son époux; elle incline sa tête sur lui; d'une main elle captive l'épaule du dieu, et de l'autre elle presse sa poitrine. On reconnaît à ces mouvements caressants, que l'intention de la déesse est de toucher le cœur de Mars, d'en obtenir une grâce, de lui témoigner le désir de n'être point séparée d'avec lui. C'est là ce qui a pu faire croire que cette Vénus allégorique voulait captiver Mars pour l'empêcher de se livrer à la guerre.

Rien de semblable dans la statue de Mélos. Loin de se pencher vers le personnage qui serait debout à ses côtés, la déesse s'en éloigne. La tête est droite; la poitrine et les épaules se rejettent en arrière; ce mouvement se fait déjà sentir au-dessus des hanches. L'œil qui devrait être caressant est froid et insensible. Une semblable rudesse ne saurait convenir ni à l'expression de l'amour, ni au sentiment qui doit accompagner la prière.

Si l'on supposait, avec M. Quatremère de Quincy, que Lucrèce ait trouvé l'idée de son invocation à Vénus, dans quelque groupe représentant cette déesse, qui aurait enchaîné Mars, en ses bras, pour l'inviter à la paix; si l'on supposait encore, avec lui, que le même original ait guidé les artistes employés sous Hadrien et sous Marc-Aurèle, on pourrait trouver, dans l'attitude de Faustine et de Sabine, une expression convenable à la pensée du poëte. Les personnages de Faustine et de Marc-Aurèle reproduisent le tableau tracé par Lucrèce, aussi bien que des figures posées debout peuvent imiter une action telle que celle de Vénus et de Mars. Ce serait bien là cette image.

[1] Notice de M. Quatremère de Quincy; voy. la pl. n° 3.

Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto
Circumfusa super, suaves ex ore loquelas
Funde, potens placidam Romanis inclyta pacem.

La figure de l'impératrice paraîtrait rendre tout le sens de ce mot : *circumfusa super, penchée toute entière sur lui, le couvrant de tes embrassements, l'enveloppant de tes membres sacrés.*

Mais, dans l'attitude des épaules et de la tête de la divinité de Mélos, cette image gracieuse, *circumfusa super*, a totalement disparu.

Il faut remarquer, en outre, la disposition de la jambe gauche. Dans les monuments cités par M. Quatremère, la jambe et le genou gauches de Vénus se portent en arrière. Le pied droit de Mars se trouve posé dans l'espace que les pieds de la déesse ont laissé libre. Cet emplacement est conforme à la pensée de Vénus : l'action de ses pieds se trouve par là d'accord avec celle de ses bras et de ses mains. La statue de Mélos, au contraire, porte la jambe gauche en avant. Le pied se trouve élevé au-dessus du niveau du terrain, ce qui n'a pas été imaginé sans cause; et par un effet de cet exhaussement, le genou se ploie et forme en dehors une saillie considérable. Il arrive de là que toute la partie inférieure du corps, le pied, le genou, la hanche même, opposeraient une barrière à l'empressement du dieu, si, se rapprochant de Vénus il voulait répondre à ses caresses.

Ajoutons, au sujet de l'exhaussement de la jambe gauche, que dans trois des monuments comparés à la statue de Mélos, la Vénus allégorique ou l'impératrice pose le pied sur un globe. Dans ce nombre est comprise la pierre gravée de Florence, reproduite, sans cet accessoire, dans la planche de M. Quatremère, par une inadvertance du graveur [1]. Or, dans la statue de Mélos, quoique le pied gauche soit restauré, on voit qu'il n'est pas assez exhaussé pour avoir laissé la place d'un globe ou même d'un hémisphère. Cette position du pied indique le mouve-

[1] On peut voir une gravure de cette pierre dans le *Museum Florentinum*, t. I, cap. LXXIII, n° 8.

ment naturel d'une personne qui s'élève sur un terrain montueux, qui marche, qui se campe, ou qui exprime un sentiment de fierté.

Mais si la disposition des épaules et celle du genou gauche repoussent l'idée d'un groupe où Vénus caresserait Mars et voudrait le retenir pressé contre son sein, l'action particulière du bras gauche exclut même toute idée d'un groupe, de quelque manière qu'on voulût le composer.

J'ai dit, en commençant, qu'il a été trouvé, auprès de la statue de Mélos, des fragments d'un bras gauche ; que ces fragments ont été apportés à Paris, et que nous les possédons. Or, la main existe et elle tient une pomme. Ce bras, ainsi que diverses personnes l'ont remarqué, est d'un travail fort inférieur à celui du reste de la figure. On peut conclure de là qu'il n'est point du même temps, et que nous y voyons une restauration antique. Mais de ce que ce bras, ainsi que le dit M. Quatremère, *est une œuvre de restauration*, il ne s'ensuit pas, comme le veut aussi cet écrivain, que le symbole de la pomme perde toute autorité dans l'explication de la figure [1]. Je présume que la restauration date du règne de Julien. C'est alors que la statue, cachée sans doute depuis Constantin pour la préserver de l'anéantissement auquel ce prince avait condamné toutes les images des dieux, dut être reportée sur son autel. Mais que cette restauration ait été faite sous Julien ou à toute autre époque, il n'est point permis de douter que le bras n'ait été restauré sous le règne du paganisme, et qu'il n'ait reproduit l'action du bras original. Il ne saurait s'être passé un temps assez long entre la perte du premier et l'exécution du second, pour que la mémoire de celui-là se fût effacée. Il s'agissait d'un objet consacré à la religion, ou du moins employé à la décoration d'un lieu public. Les fastes de la cité devaient témoigner de sa première forme. Nous pouvons, par conséquent, regarder comme certain que la main gauche était élevée et tenait une pomme.

[1] Notice de M. Quatremère de Quincy. p. 24.

Mais dès lors l'idée de grouper cette statue, soit avec une figure de Mars, comme M. Quatremère de Quincy l'essaye encore [1], soit avec une figure de Pâris ou d'Adonis, devient totalement impraticable. Représentons-nous une figure d'un jeune dieu, placée debout auprès de la déesse de Mélos, et paraissant la regarder affectueusement, tandis que celle-ci retire la tête en arrière, repousse le dieu amoureux par le genou gauche, et, de plus, tient une pomme élevée derrière l'épaule du dieu, sans qu'il puisse l'apercevoir. Le défaut d'harmonie d'un pareil ensemble devra frapper tout le monde, et il sera sans doute impossible de se persuader non-seulement que l'artiste ait voulu rapprocher des personnages qui s'exprimeraient mutuellement des sentiments tendres, mais qu'il ait même conçu l'idée d'un groupe. D'ailleurs, l'expression de l'amour de l'un ou de l'autre personnage, et le mouvement de la déesse, qui élèverait et montrerait sa pomme, constitueraient une double action, et un aussi habile maître que l'auteur de la statue de Mélos ne pouvait pas tomber dans une faute si grave.

Déjà donc nous pouvons conclure, d'après la disposition seule de la figure, qu'elle n'a jamais fait partie d'un groupe, et moins encore d'un groupe où Vénus caresserait Mars et en deviendrait victorieuse en le désarmant.

Mais, de plus, les monuments cités comme des objets de comparaison sont romains, c'est-à-dire qu'ils appartiennent à l'histoire romaine, quoiqu'ils puissent avoir été exécutés par des ciseaux grecs, et, par conséquent, ils peuvent offrir des allégories d'invention romaine, ou se rapporter à des usages propres à Rome.

Il est trois de ces ouvrages qui ne présentent à cet égard aucun sujet de doute. Ce sont le groupe d'Hadrien et Sabine, à cause de la ressemblance des têtes et du casque romain; la pierre gravée de Florence, dont l'âge est annoncé par la dégradation de l'art, et la médaille de Faustine, qui porte la tête de cette impératrice.

[1] Notice, p. 24.

Quant au groupe du Musée de Florence, l'opinion de Gori doit être d'un grand poids, d'autant qu'elle confirme celle de plusieurs savants qui avaient jugé ce monument avant lui. Il est difficile de se refuser au témoignage de cet antiquaire, qui écrivait ayant les objets sous les yeux, lorsqu'il nous dit que les têtes lui paraissent, ainsi qu'à ces divers connaisseurs, des portraits de Marc-Aurèle et de Faustine [1]. Si nous osions prononcer nous-mêmes d'après la gravure du *Museum Florentinum*, nous dirions que la tête de Vénus ressemble en effet, et dans les traits et dans la coiffure, à celle des belles médailles de cette impératrice. Si Marc-Aurèle n'a point de barbe, on voit bien que c'est là un signe de sa divinisation.

Le groupe représentant Hadrien et Sabine, ainsi que celui de Florence et que la pierre gravée, portent un emblème commun : c'est le globe sur lequel la Vénus allégorique pose son pied gauche. Ce globe est ici le signe caractéristique d'une Vénus *auguste*, c'est-à-dire impériale Il se retrouve servant d'appui au bouclier de Vénus *Victrix* sur les médailles de Jules César, et là, comme dans nos monuments, il est l'emblème du monde régi et protégé par la puissance romaine.

Nous possédons enfin, dans notre Musée Royal, un groupe de marbre, grand à peu près comme nature, représentant Marc-Aurèle et Faustine, dans la même pose et la même action que les personnages du groupe de Florence [2]. Dans ce monument, d'un travail très-médiocre, le caractère allégorique des formes a presque entièrement disparu. L'impératrice est vêtue de la tête aux pieds, l'empereur a conservé sa barbe, et les deux portraits sont parfaitement ressemblants. Il doit paraître évident qu'un artiste sans génie a reproduit ici froidement la pensée à laquelle un homme de talent avait ajouté, dans le groupe de Florence, le

[1] *Verum altera opinio magis placet; nam Veneris et Martis vultus cum Faustina et M. Aurelio magis convenire videntur.* Gori, *Mus. Flor. gemm. et imag.*, t. III, p. 43.

[2] Salle du Héros combattant, n° 272.

mérite de la composition et du style. Le sujet est parfaitement le même, et je montrerai plus tard que ce sujet appartient à l'histoire de la déification de Faustine. Notre groupe expliquerait donc celui de Florence, si l'opinion de Gori ne se trouvait pas déjà suffisamment autorisée.

Ainsi, ni l'âge, ni la patrie de ces monuments, ni la pose, ni l'expression de la figure de Vénus, qu'on y voit réunie à celle d'un Mars impérial, n'autorisent à croire que la statue de Mélos ait fait partie d'une composition semblable, ni même qu'elle représente Vénus.

On juge bien que, si M. Quatremère de Quincy n'a cité que des monuments romains, c'est par la difficulté d'indiquer des sculptures véritablement grecques et antérieures à l'établissement de la puissance romaine dans la Grèce. En effet, il serait, à ce que je crois, difficile de prouver qu'aucun groupe représentant les amours de Vénus et de Mars, et notamment représentant Vénus, qui aurait caressé Mars pour le détourner de la guerre, ait jamais été offert à la vénération des peuples, soit dans un temple, soit dans un autre lieu public d'aucune ville de la Grèce.

Les mœurs publiques, et l'esprit même de la religion, paraissent s'y être opposés.

Quoiqu'un savant académicien de l'avant-dernier siècle, partisan de l'evhemérisme, ait cherché à prouver que les anciens n'ont honoré qu'une seule Vénus [1], le contraire est démontré par des faits si nombreux, qu'il est impossible de ne pas se rendre à l'évidence. Suivant le système de cosmogonie dont ils avaient fait la base de leur religion, les peuples de l'antiquité s'étaient créé des Vénus différentes, c'est-à-dire ils avaient honoré, conformément à ce système, un premier principe féminin quelconque, qui, en s'unissant au principe masculin, avait engendré tous les êtres. Il a existé autant de Vénus qu'il s'est établi de systèmes religieux de cosmogonie. On peut distinguer

[1] De Fourmont, *Mém. de l'Acad. des Inscrip. et Bell.-Lett.*, t. VII.

une Vénus, matière humide et inorganisée; une Vénus, globe terrestre ou matière organisée; une Vénus, feu; une Vénus, air; une Vénus, eau; une Vénus, lune, et une dernière enfin, qui renfermait en elle deux principes formateurs, le feu et l'eau : celle-ci était Aphrodite.

La plupart de ces divinités avaient des époux. Aphrodite seule, la plus jeune des Vénus, fut exceptée, n'étant point une Vénus mère : née de la partie la plus ardente du corps d'Uranus et de l'écume de la mer, renfermant, dans son organisation, non point les deux sexes, mais les éléments des deux sexes, elle fut honorée comme l'emblème ou le moteur de l'attrait qui, dans l'universalité de la nature, appelle l'époux et l'épouse l'un vers l'autre, et produit la régénération de tous les êtres vivants. Consacrée à cette brillante fonction, elle n'eut point de mari dans le système cosmogonique auquel elle se trouva liée, et si les poëtes grecs lui en donnèrent un dans des temps moins reculés, ce fut par une allégorie étrangère aux opinions helléniques sur la formation du monde.

Ce n'est point ici le lieu de rappeler les noms particuliers de ces différentes Vénus et de leurs époux, moins encore celui de développer ces croyances antiques et d'en prouver la réalité. Une seule branche de ce culte nous intéresse.

Le soleil, regardé comme la source du feu, fut honoré chez les Phéniciens, les Assyriens [1], les Perses [2], sous les noms de *Bel* ou *Baal*, *Adar*, *Behrem*, noms qui signifiaient *héros*, *roi*, *seigneur* du ciel.

Les Grecs, en adoptant ce culte, donnèrent au dieu Bel les noms de *Arès*, *Dios arcios*, *Dios enyalios*, soleil combattant; ils honoraient le soleil sous ce nom, en le considérant comme le

[1] Joseph., *Antiq. Jud.*, lib. IX, cap. VI, n° 6. — Macrob., *Sat.*, lib. I, cap. XIX. — Cedren., *Compend. hist.*, p. 15 et 16. — Suidas, in voc. *Baal*. — Vossius, *De orig. idol.*, lib. II, cap. XIII, t. I, p. 189. — Selden., *De diis Syr.*, syntagm. 2, cap. I, p. 120, 121, 139, 143, 150. — Cuper, *Apoth. homer.*, p. 67.

[2] Hyde, *Vet. Pers. relig. hist.*, cap. II, p. 62, 63.

moteur qui met en fermentation les molécules organiques de la nature et excite l'agitation interne, de laquelle proviennent la décomposition et la réorganisation des corps. Ainsi, si Mars fut reconnu pour le dieu de la guerre, par la raison qu'il était l'auteur de la discorde des éléments [1]. Suivant le témoignage d'Hérodote, c'est à ce principe de physique que faisait allusion le combat simulé des prêtres de Mars à Paprémis en Égypte [2].

Le soleil, adoré dans la Syrie comme principe fécondant masculin, sous le nom de *Baal*, y fut aussi honoré comme principe igné féminin, sous les formes d'une héroïne ou d'une reine nommée *Beltès*, *Béelta*, *Baalta* [3]; et ces noms furent remplacés dans d'autres pays par ceux de *Mylitta*, *Alitta*, *Mitra* [4].

Les Grecs reçurent le culte de *Beltès*, des Orientaux; cette déesse fut nommée, dans la Grèce, *Uranie* [5], soit pour exprimer sa nature ignée, soit pour rappeler que, dans la religion pélasgique, le soleil était fils du feu éthéré, adoré comme Dieu suprême sous le nom d'*Uranus*.

Beltès ou *Vénus Uranie* ne perdit point dans la Grèce sa caractère de principe igné. Elle fut représentée à Paphos par une pierre de forme pyramidale [6]. A Amathonte, elle était douée des deux sexes et portait la barbe; à Cythère, à Sparte, à Corinthe, on l'avait armée d'une pique et d'un bouclier [7], comme Mars,

[1] Selden., *loc. cit.*, cap. I, p. 139. — Plutarch., *De fest. Dædal.*, ap. Euseb., *Præp. Evang.*, lib. III, cap. I, p. 65.
[2] Herodot., lib. II, cap. LXIII, LXIV.
[3] Hyde, *loc. cit.*, p. 65.
[4] Herodot., lib. I, cap. CXXXI, CXCIX. — S. Ambros., *Contra Symmach.*, lib. I, p. 840. — Larcher, *Mém. sur Vénus*, p. 6, 8. — Id., *Not. sur Hérodot.*, liv. I, not. 32. t. I, p. 414.
[5] Selden., *ibid.* — Larcher, *ibid.*
[6] Tacit., *Hist.*, lib. II, cap. III. — Selden., *loc. cit.*, syntagm. II, cap. I, p. 150.
[7] Pausan., lib. II, cap. IV; lib. III, cap. XV, XVII, XXIII. — Servius, *ad Virg. Æneid.*, lib. II, vers. 632. — Macrob., *Sat.*, lib. III, cap. VIII. — Nonnus, *Dyonis.*, lib. XXXI, vers. 258, 259. — Hesych., in voc. Ἀφροδίτη et Ἔγχειο, etc., etc.

qui était un autre elle-même. Cette Vénus était chaste, par la raison que, dans le système de cosmogonie auquel elle appartenait originairement, le feu du soleil n'avait besoin du concours d'aucune autre puissance pour développer les germes répandus dans la nature. A mesure que les idées primitives s'effacèrent, le commun du peuple put ignorer qu'Uranie représentait le feu du soleil, mais elle fut de plus en plus honorée comme une Vénus chaste, ce qui devint un véritable perfectionnement dans la morale.

Nous pouvons entrevoir maintenant l'origine et la signification de la fable qui unissait Vénus à Mars. Cette fiction, dans l'origine, ne pouvait nullement concerner Aphrodite. Celle-ci ne pouvait être ni la femme ni l'amante du soleil, rien ne tendait à les rapprocher. C'est à Homère que nous devons la connaissance de la fable dont il s'agit; mais il ne la raconte pas comme de lui-même, il en place le récit dans la bouche d'un chantre nommé Démodochus, qui, à la table de Pirithoüs, en amusait les convives, cinquante ans avant le siége de Troie.

Ce qu'on peut supposer de plus raisonnable à cet égard, c'est que l'histoire de l'union de Mars et de Vénus, apportée de l'Asie, concernait quelque Vénus élémentaire, représentant soit l'eau, soit le globe terrestre, ou la lune, ou enfin Uranie elle-même. Les Grecs, généralement peu instruits de leur ancienne histoire, et toujours disposés à croire que les autres nations avaient reçu d'eux leur religion et leurs lumières, tandis qu'ils avaient, au contraire, eux-mêmes reçu de leurs voisins une grande partie de leurs doctrines, les Grecs, dis-je, sans distinguer leur Vénus Aphrodite d'avec la Vénus élémentaire dont il s'agissait, mirent sur le compte de leur divinité indigène l'aventure de quelque déesse étrangère : c'est ce qu'ils firent en Égypte, et de là est venue la confusion qui règne encore dans nos connaissances sur la mythologie égyptienne. Or, lorsque cette opinion s'établit, Aphrodite se trouvait déjà mariée avec Vulcain, et, de l'invention hasardée d'un poëte, résulta un adultère, qui jamais n'avait pu se présenter à l'esprit des inventeurs de l'ancien mythe.

Mais ce qui paraît certain relativement à cette dernière aventure, c'est que l'opinion religieuse de la Grèce a constamment repoussé l'idée de l'adultère d'une déesse, et c'est ici un des points principaux que je veux établir.

Il ne faut pas oublier, quand on traite des sujets de mythologie, que la religion des Grecs, bien que fausse, était une religion, et que ce peuple, qui portait au plus haut degré la passion de la jalousie, ne peut pas avoir honoré chez une déesse la violation d'une des lois fondamentales de la société.

L'aventure d'Aphrodite et de Mars, soit qu'on la tînt pour controuvée ou qu'on lui donnât une explication cosmogonique, fut constamment repoussée et flétrie par tout homme raisonnable. Homère tout le premier, Homère, si attentif à maintenir la religion dans sa pureté, représente cette union comme un acte criminel, objet de la réprobation des dieux « Vénus, dit-il, *eut le tort* de se laisser séduire par des présents, et *elle déshonora le lit du roi Vulcain, son époux*[1]. » Les poëtes qui, après Homère, rappelèrent cette aventure galante, la peignirent invariablement sous les mêmes couleurs L'opinion ne varia jamais à cet égard Cet épisode d'Homère donna sujet à un des griefs de Platon contre lui. C'est là, suivant l'opinion de ce philosophe, une de ces choses qui n'étaient pas bonnes à dire; c'est un de ces mensonges, dont l'effet est de porter la jeunesse à l'intempérance[2]. Plutarque y voit une allégorie signifiant qu'une action criminelle tourne toujours contre son auteur[3]; ce qui est conforme à la moralité qu'Homère lui-même a placée dans son récit[4]. Athénée partage, à cet égard, l'opinion de Plutarque[5], et Ovide, le voluptueux Ovide, présente la faiblesse de Vénus comme une faute que la déesse cherche à cacher: *Plena verecundæ culpa*

[1] λέχος δ'ᾔσχυνε καὶ εὐνὴν Ἡφαίστοιο ἄνακτος. *Odyss.*, lib. VIII, vers. 269.
[2] Plat., *Rep.*, lib. III, t. II, Op., p. 389, 390.
[3] Plutarch., *De aud. poet.*, t. II, p. 19.
[4] Homer., *ibid.*, vers. 329 et seq.
[5] Athen., *Deipn.*, lib. XII, cap. III.

pudoris erat [1], il peint la couche où Cythérée fut surprise avec son amant, comme *un lit obscène :*

> Mæonides Venerem Martemque legates
> Narrat in obsceno corpora prensa toro [2].

Vers le règne de Théodose, le poëte Julien disait encore que le soleil, ayant découvert un tableau qui représentait ces embrassements criminels, saisi d'indignation, rassembla ses feux et fondit la cire [3].

L'auteur de l'Hymne à Vénus, publié sous le nom d'Homère, a maintenu le principe moral sanctionné par son modèle. Il peint la passion de Vénus pour Anchise, comme l'effet de la vengeance de Jupiter envers cette déesse [4]. Elle dit elle-même au prince Phrygien, en se dégageant de ses bras : « Tu seras » pour moi un sujet d'opprobre ; j'ai commis une faute impar» donnable, j'éprouverai une dure punition. Ne me nomme ja» mais ; si tu allais dire que le fils renfermé dans mon sein est » le fruit de mon amour pour toi, Jupiter te frapperait de la fou» dre [5]. » On connaît la suite de cette fable : Anchise ayant eu l'arrogance de se vanter des faveurs de la déesse, Jupiter le foudroya ; Vénus, de sa main, écarta la foudre ; mais le feu du ciel, atteignant Anchise sans le tuer, imprima sur sa cuisse une plaie d'où s'exhala, tant qu'il vécut, une odeur infecte [6].

Le temple de la ville d'Eryx, dans la Sicile, passait pour avoir été bâti par un fils de Vénus [7]. Mais le mot de *fils de Vénus*, comme ceux de *fils de Jupiter*, de *fils d'Hercule*, n'avait pas, dans l'antiquité, la signification que nous attacherions aujourd'hui à une expression semblable ; il ne signifiait autre chose, sinon *dévot à Vénus*, propagateur de son culte.

Les esclaves sacrées de ce temple [8], les courtisanes atta-

[1] Ovid., *De art. amat.*, lib. II, vers. 574.
[2] Ovid., *Trist.*, lib. II, vers. 377.
[3] *Anthol. græc.*, lib. IV, cap. XII, epigr. 6.
[4] Hom., *Hymn. in Vener.*, vers. 45, seqq.
[5] *Ibid.*, vers. 248, seqq.
[6] *Ibid.*
[7] Strab., lib. VI, cap. III, § VIII.
[8] Id., *ibid.*

chées à celui de Corinthe, étaient une sorte d'hommage envers la divinité qui favorisait l'union des sexes. Les instituteurs de ces établissements avaient pu y voir aussi un moyen pour régulariser la débauche et en prévenir les excès. Mais il y avait loin encore de cette prostitution tolérée, à l'avilissement d'une divinité qui aurait trahi son époux, et au culte qu'on aurait rendu à une semblable infamie.

Aphrodite, en tant qu'elle renfermait dans son organisation le principe masculin et le principe féminin, et qu'elle était l'emblème des passions qui agissent d'un sexe à l'autre, inspirait à son gré des affections chastes ou des feux désordonnés. Les poëtes anciens nous disent, à ce sujet, que lorsqu'elle affligeait ses victimes par des passions honteuses, c'était dans sa colère, et pour venger quelque offense faite à sa divinité [1]. C'est à cause de cette puissance, qu'on lui adressait des prières et qu'on lui offrait des sacrifices. Les personnes pieuses croyaient ne pouvoir l'invoquer qu'avec un cœur pur, et ne lui devoir adresser que de justes demandes [2]. Ce fait a donné occasion, à deux de nos savants, de présenter une juste observation dont je dois leur faire honneur : « il sert à prouver, disent-ils, que la Grèce ne confondit point les égarements des femmes avec la pratique des vertus, et n'entendit jamais sanctionner par le culte de Vénus ni l'impudicité ni l'adultère [3]. »

Ce sont le plus souvent des abus de mots qui, en cette matière, plus encore qu'en toute autre, ont contribué à répandre des idées fausses. Aphrodite fut anciennement surnommée *Pandémos*, par la raison que son culte était devenu commun *au peuple entier* [4]. Cette dénomination fut prise ensuite comme signifiant *Vénus populaire* ou *Vénus physique*. Rien ne cho-

[1] Euripid., *Hippol.*, vers. 28 et 559, 438, 449. — Ovid., *Metam.*, lib. x, vers. 238, etc., etc.

[2] Orph., *Hymn.* LIV, vers. 28.

[3] Larcher, *Mém. sur Vénus*, p. 49, 50. — De la Chau, *Dissert. sur Vénus*, p. 42, 43, 57, 58.

[4] Pausan., lib. I, cap. XXII. — Harpocrat., voc. Πάνδημος Ἀφροδίτη.

quait encore en cela les idées premières, car l'acte même par lequel les êtres vivants se régénèrent, était soumis à cette divinité. Mais des modernes ont entendu par ce nom *Vénus courtisane, Vénus des carrefours*; là est l'erreur. *Vénus Pandémos* avait un temple à Mégare, sous la dénomination de *Vénus Praxis* ou *pratiquante*. Sa statue, en ivoire et d'un travail fort ancien, n'offrait, à ce qu'il paraît, aucun caractère distinctif qui rappelât ce caractère de *Praxis*[1]. Scopas, à la vérité, appelé à représenter cette déesse, l'assit sur un bouc[2]; mais il ne faut pas se méprendre sur la signification de cette allégorie : elle ne faisait allusion qu'à la formation des êtres par le feu et l'eau. Cette composition se rapportait au même mythe, que le bas-relief antique où nous voyons Vénus traversant les mers sur une espèce de bouc marin[3]. Le bouc était l'emblème du principe ardent, et Aphrodite elle-même, fille de l'écume de la mer, celui du principe humide.

Je parle de Vénus Aphrodite; si je rappelais les rites du culte d'Uranie, on verrait qu'au lieu d'enseigner l'adultère, ils devenaient, au contraire, des leçons publiques de chasteté. Cette Vénus, élément igné, et qui dans l'origine possédait les deux sexes, par un changement apporté dans quelques villes au culte primitif, fut honorée comme vierge : belle pensée sous le rapport moral, puisque, en sanctifiant Vénus, elle enseignait à honorer le plus puissant de ses attraits. Toujours vierge, Vénus devait perpétuellement être désirée, et, par conséquent, toujours régner. A Sicyone, conformément à cette opinion, les hommes ne pénétraient point dans son temple; c'était une vierge qui desservait sa statue[4]; il en était de même à Égine[5] et dans d'autres villes.

Lorsque les idées attachées à son culte primitif, commencèrent, ainsi que je l'ai dit, à s'effacer, cette Vénus céleste fut

[1] Pausan., lib. I, cap. XLIII.
[2] Id., lib. VI, cap. XXV.
[3] Montfauc., *Antiq. expliq.*, t. I, pl. C et CI.
[4] Pausan., lib. II, cap. X.
[5] Id., lib. VII, cap. XXVI

honorée comme la divinité qui régnait sur les cœurs; c'est du moins une explication que donne Xénophon, pour faire distinguer Vénus Uranie d'avec Vénus Physique. « L'une, dit le philosophe, excite aux plaisirs grossiers des sens; l'autre invite aux jouissances pures de l'âme; l'une s'attache au corps, l'autre à l'esprit[1]. » Cette opinion ne me paraît pas entièrement juste, si l'on en recherche le sens théologique; mais elle prouve toujours qu'en s'éloignant de sa source, le culte de Vénus Uranie s'était épuré plutôt que de se corrompre. Platon nous dit, de plus, qu'il n'y avait dans cette déesse rien de faible, et que son culte était également utile aux particuliers et aux républiques[2]. Le poëte Proclus de Lycie enfin, qui célèbre Uranie comme *reine* et comme *vierge*, la supplie de ne lui inspirer que d'honnêtes désirs[3]. « Vénérable déesse, lui dit-il, règne sur l'univers et empêche que des flammes profanes ne pénètrent les cœurs[4] ! »

Tout ceci nous prouve qu'un groupe de sculpture représentant Vénus et Mars en état d'adultère, qui eût été élevé sur une place publique ou dans un temple, aurait choqué l'opinion, offensé les mœurs, soulevé la religion. Je doute qu'on pût citer, dans toute la Grèce, un monument de ce genre. Il semble, au contraire, que les idées religieuses tendissent à séparer ces divinités.

Sur le chemin qui conduisait d'Argos à Mantinée, on voyait un très-ancien temple dédié à Mars et à Vénus, vraisemblablement Uranie. Ce temple avait deux entrées, l'une à l'orient, l'autre à l'occident. Les antiques statues de bois des deux divinités, loin d'être groupées ensemble, se trouvaient séparément aux côtés opposés de l'enceinte[5] : il semblerait qu'on eût voulu exprimer, par cette disposition, l'action des feux solaires sur deux points cardinaux du monde.

[1] Xenoph., *Symp.* Oppien donne la même explication. *Cynegetica*, vers. 391.
[2] Plat, *Conviv.*, t. III, Op., p. 185.
[3] Procl., *Hymn. in Vener.*, I, vers. 1 et 15; *Miscell. græc.*, p. 30.
[4] Id., *Hymn.* II, vers. 20 et 21 ; *ibid.*, p. 32.
[5] Pausan., lib. II, cap. XXV.

Près de Mégalopolis, avait existé aussi un très-ancien temple de Vénus et de Mars, à moitié ruiné au temps de Pausanias. Dans le pronaos se voyaient trois statues, une de Vénus Uranie, une de Vénus Pandêmos, et une troisième consacrée à une Vénus dont l'historien avoue qu'il ne connaissait pas le nom. C'est dans l'intérieur de l'édifice que se trouvait l'autel du dieu [1].

Sur le coffre de Cypsélus, déposé au temple de Junon, à Olympie, on voyait, au milieu d'un grand nombre de représentations historiques et mythologiques, Mars armé qui emmenait une femme. Pausanias, qui décrit ce monument, fait remarquer que l'artiste avait écrit seulement, au-dessous de la figure de Mars, le nom de ce dieu, et n'avait point nommé la femme qu'il paraissait ravir, et il présume que c'était Vénus [2]. Son opinion peut être juste ; mais, dans ce cas, il est très-vraisemblable que la déesse était Uranie, qui, à proprement parler, était un Mars féminin. D'ailleurs, le coffre de Cypsélus n'avait point été destiné dans son origine à l'ornement d'un temple : il ne formait qu'une décoration de la maison des Cypsélides.

Je vais maintenant plus loin : j'ajoute que, si quelque artiste grec eût groupé ensemble Vénus et Mars, quand même il eût conçu la pensée de représenter ces divinités en état d'adultère, il n'aurait jamais supposé que Vénus caressait Mars pour l'empêcher de se livrer à la guerre. Qu'est-ce que Mars ? je l'ai dit, c'est le principe excitatif de la fermentation des éléments. Qu'est-ce, mythologiquement, que la guerre excitée par ce dieu ? c'est la lutte intestine des molécules qui tendent à dissoudre leurs agrégations pour en composer de nouvelles. Qu'est-ce que Vénus, amante ou épouse de Mars ? c'est cette matière humide qui attend l'action du principe ardent pour devenir féconde, ou bien, suivant d'autres fables, c'est la terre dans son universalité, éprouvant l'action du soleil qui, par sa chaleur, développe les germes qu'elle recèle. On sent donc bien que la cause

[1] Pausan., lib. VIII, cap. XXXII.
[2] Id., lib. II, cap. XVIII.

passive ne peut pas dire au principe actif : « Cesse d'agir ! » la matière humide, à l'élément igné : « Éteins tes feux ! » et que la terre ne peut pas dire au soleil : « N'embrase plus mon sein ! » L'action de Mars reproduit chaque jour la vie des êtres organisés ; la cessation de cette action serait l'engourdissement, la mort de la nature. « La guerre, disait à ce sujet Héraclite, est le père, le » roi, le seigneur de l'univers. Homère, ajoutait ce philosophe, » en formant des vœux pour que la discorde fût bannie du sé» jour des dieux et des hommes, faisait, sans s'en douter, des » imprécations contre l'origine des choses, puisque tout doit son » existence à cette dissension et à cette guerre [1]. » Phurnutus disait dans le même esprit : « Vénus demande deux choses : » l'humidité et le mouvement [2]. » Or, l'humidité, elle la trouvait en elle même ; le mouvement, elle le recevait du principe masculin ; et il eût été contraire à son essence, de vouloir le faire cesser.

Quand l'auteur des *Hymnes orphiques* souhaite que Mars se livre au plaisir de l'amour, afin que, dans ses moments de volupté, le monde respire en paix [3], il associe, comme Homère, l'expression du culte secondaire figuré, à celle du culte primitif ; il veut que Mars agisse comme dieu élémentaire, afin qu'il ne trouble pas le bonheur des peuples, comme dieu des combats. Mais il ne lui demande que ce qu'il doit opérer naturellement ; il ne l'invite point à l'adultère, et il se permet une idée poétique sans faire naître aucun danger pour les mœurs. C'est ce que n'a pas fait Lucrèce, qui lui a vraisemblablement emprunté sa pensée, mais qui en a étrangement abusé.

Il eût donc été encore contraire à l'esprit de la religion, que Vénus eût été représentée caressant Mars pour le détourner de la guerre. Si l'on voulait considérer une semblable composition comme un simple badinage du ciseau, je répondrais qu'au temps

[1] Plutarch., *De Is. et Osir.*, p. 370. — Larcher, *Mémoire sur Vénus*, p. 292, 293.

[2] Phurnut., *De nat. deor.*, cap. XXIV.

[3] Orph., *Hymn.* LXIV.

dont nous parlons, au temps de Phidias ou de Praxitèle, les Grecs ne se jouaient point ainsi de leur religion, surtout dans des monuments publics.

Cette allégorie paraît être une de ces inventions romaines où les anciens signes mythologiques ont été employés comme de simples moyens de langage, pour exprimer des idées nouvelles et arbitraires, différentes des mythes primitifs, et quelquefois même en contradiction avec le véritable esprit de la religion.

Le génie de Rome, lorsqu'il exploita le riche héritage des allégories grecques, composa avec leurs débris une multitude d'images de ce genre, qu'il ne faut pas confondre, comme on l'a fait souvent, avec les véritables allégories religieuses de la Grèce. Rome brouilla toutes les idées en confondant tous les cultes. Nous voyons particulièrement sur ses pierres gravées une infinité de compositions qui offrent des abus multipliés de l'ancien langage mythologique. Celle de Vénus qui embrasse Mars pour le détourner de la guerre, est de ce nombre.

Lucrèce, de qui l'invocation à Vénus a été si justement admirée, quant à la majesté du style, attaché à la secte d'Épicure, était ce que les anciens appelaient un athée. Comme il ne reconnaissait pas la Providence, et qu'il ne croyait point à l'intervention des dieux dans les choses humaines, il ne pouvait pas inviter de bonne foi Vénus à donner la paix au monde : voilà pourquoi il n'a pas craint de tracer un tableau voluptueux, qu'un poëte plus religieux aurait trouvé inconvenant et impie. C'est après lui, que les images de cet amour adultère se multiplièrent. Elles servaient à l'amusement d'une cour livrée aux derniers excès de la débauche et de la prostitution. Rome s'habitua aux peintures de cet amour criminel, pour complaire aux Césars, qui se prétendaient le fruit d'une passion non moins honteuse de leur mère.

Ainsi donc, la statue que nous examinons ne peut représenter ni Vénus en état d'adultère, ni Vénus embrassant Mars pour l'empêcher de troubler la paix du monde. Examinons encore si elle peut représenter Vénus *Victrix;* voyons en quel sens Vé-

nus est victorieuse, dans l'esprit des fables, et comment, en supposant que cette figure soit une Vénus, elle pourrait mériter ce titre. Cette recherche n'est pas moins nécessaire que celle qui a précédé, puisque toutes les figures de Vénus, présentées à l'appui de son système, par le savant de qui j'examine l'opinion, sont, suivant lui, des Vénus victorieuses de Mars, et victorieuses, en ce sens qu'elles désarment ce dieu pour ramener la paix.

Aphrodite remporta le prix décerné à la beauté sur le mont Ida ; la pomme, qu'elle obtint de Pâris, devint dans le langage des signes l'emblème de sa victoire : une foule d'images qui la représentent tenant la pomme sur sa main, appartiennent à cette fable.

Mais elle était tous les jours victorieuse dans un sens plus étendu. Emblème de l'union qui appelle les sexes l'un vers l'autre, dispensatrice des feux qui les embrasent, elle dominait sur tous les êtres vivants [1]. Là où expirait la puissance de Mars, celle de Neptune, celle de Jupiter, là, suivant l'expression d'Empédocle, s'étendait encore la sienne [2]. Une ancienne inscription lui fait dire : « Le soleil brûle de mes feux ; j'embrase Neptune » au sein des ondes ; sans armes, j'ai vaincu Mars ; j'ai porté la » douleur dans la grande âme d'Hercule ; j'ai subjugué Bacchus, » malgré son amour pour la liberté, et vaincu le dieu du ton- » nerre, malgré sa toute-puissance [3]. » A quelque époque qu'appartienne cette inscription, elle est l'expression exacte du mythe primitif sur lequel reposait le culte d'Aphrodite. C'était là véritablement *Vénus Victrix*, Vénus victorieuse des hommes, victorieuse des dieux, souveraine de toute la nature.

C'est parce qu'elle régnait sur les sexes, que Vénus devint l'emblème de la beauté. Elle dut triompher sur le mont Ida, par la raison même qu'elle triomphait des hommes et des dieux, et

[1] Homer., *Hymn. in Vener.*, vers. 1, 6.
[2] Empedocl., apud Athen., lib. XII, cap. II.
[3] Apud Gruter., *Inscript. antiq.*, p. XI, n° 4.

paraître la plus belle des déesses, puisqu'elle était la plus puissante; un de ces mythes donna naissance à l'autre.

De ce que tous les jours elle se montrait victorieuse, on se persuada qu'elle pouvait donner la victoire. Hypermnestre, citée en jugement par son père pour avoir refusé de tuer Lyncée, son mari, ayant été absoute par les Argiens, crut devoir ce jugement à la déesse, et elle lui consacra dans un temple d'Apollon, à Corinthe, une statue sous le titre de *Vénus Nicéphore*[1]. Les commentateurs ont pensé que cette statue portait, en effet, une victoire sur sa main, comme l'indique sa dénomination; cette opinion paraît fondée; mais l'idée principale était que Vénus avait donné ou procuré la victoire. Ce signe se multiplia, et l'on vit fréquemment, dans les siècles postérieurs, des figures de Vénus Nicéphores portant une victoire sur la main.

Vénus Uranie était victorieuse dans un autre sens. Emblème du feu qui subjugue tout, elle était réellement guerrière. Amyclée, Sparte, Corinthe, l'honoraient sous un costume militaire[2], tenant une pique et un bouclier[3], coiffée d'un casque et revêtue d'une cuirasse d'airain[4]. Une si noble image était loin sans doute de détourner les citoyens des combats : elle précipitait, au contraire, dans les camps, les amants, les fils, les époux, les femmes même, pour la défense de la patrie.

Tels furent dans l'antiquité les titres de Vénus pour être honorée comme victorieuse. Si l'on veut découvrir l'origine de la fausse idée qui la fit représenter désarmant le dieu Mars, au lieu de l'aiguillonner, appelant le repos au lieu d'exciter le mouvement, invoquant la mort au lieu de produire la vie, il faut, si je ne me trompe, arriver jusqu'à Lucrèce, qui a mis une brillante antithèse à la place des dogmes antiques de la religion.

Toutefois, transportés à Rome, les principes mythologiques,

[1] Pausan., lib. II, cap. XIX.

[2] Pausan., lib. II, cap. IV; lib. III, cap. XXIII. — Nonnus, *Dionys.*, lib. XLIII, vers. 6.

[3] Antipater Sidon., *Anthol. græc.*, lib. IV, tit. XII, ép. 24.

[4] Nonnus, *loc. cit.*, lib. XXXI, vers. 258, 259.

dont je viens de parler, n'y furent point oubliés entièrement nous allons les y retrouver.

Le monument qui a frappé le plus fortement M. Quatremère de Quincy, est une médaille consacrée à Faustine la Jeune, femme de Marc-Aurèle. Cette médaille, ainsi que je l'ai dit, nous montre Marc-Aurèle sous les dehors de Mars, debout devant Faustine, qui est représentée sous les traits de Vénus, et nue jusqu'à la ceinture. L'impératrice pose sa main gauche sur l'épaule du prince, et, de la droite, elle saisit son bras droit. La légende porte les mots; *Veneri Victrici*; *à Vénus victorieuse*! « Ici, dit M. Quatremère, point d'incertitude. Vénus semble vouloir arrêter le dieu. La légende porte les mots : *A Vénus victorieuse*; donc, elle représente Vénus captivant, retenant le dieu Mars[1]. Faustine, dit encore cet écrivain, aura, sans doute, contribué, dans quelque circonstance, à inspirer des dispositions pacifiques à Marc-Aurèle; on lui aura attribué l'honneur d'une pacification; et l'emblème de Vénus, désarmant ou apaisant le dieu des batailles, aura été, de la part du sénat, l'expression tout à la fois la plus ingénieuse de l'opinion publique et la plus flatteuse pour l'impératrice[2]. Ainsi, ajoute M Quatremère, d'après le témoignage figuré et littéral de la médaille citée, on a le droit d'affirmer que les groupes de différents genres qui nous restent et qui représentent toujours dans la même action une figure de femme avec un guerrier qu'elle semble retenir par le geste et par le discours, sont des représentations de *Vénus Victrix*[3]. » De là M. Quatremère tire cette conséquence générale que l'image de Vénus *Victrix*, dans le temple de ce nom, se trouvait toujours groupée avec celle du dieu de la guerre[4], et que l'allégorie de Vénus *Victrix* signifie, ainsi que l'a exprimé Lucrèce dans son invocation, Vénus désarmant le dieu des combats et rétablissant la paix. Et de là encore cette conséquence

[1] Page 20.
[2] Page 21.
[3] Pages 21, 22.
[4] Page 22.

particulière, que dans le temple de Vénus *Victrix*, élevé à Rome par Pompée, pendant son second consulat, en l'an 700 de la fondation de cette ville, Vénus était pareillement groupée avec le dieu Mars, et représentée le caressant pour empêcher la guerre.

J'avoue que je ne puis partager aucune de ces opinions. Je crois qu'il y a erreur de la part de l'auteur, sur la composition de la statue consacrée par Pompée, et sur la signification de la médaille de Marc-Aurèle, comme sur l'esprit du mythe de Vénus *Victrix*.

Les auteurs ne nous disent point quels étaient la forme et les attributs de la statue de Vénus *Victrix*, consacrée à Rome par Pompée; mais nous pouvons en juger avec certitude par des faits survenus peu de temps après cette consécration.

La veille de la bataille de Pharsale, nous dit Plutarque, l'idée de Vénus victorieuse se présenta à l'esprit des deux capitaines qui allaient décider des destinées du monde. Tous deux cherchaient à se rendre cette déesse favorable Pompée vit en songe le temple qu'il lui avait dédié dans Rome : il lui sembla qu'il déposait, aux pieds de la déesse, les dépouilles devenues le prix de sa victoire. Mais bientôt, ajoute Plutarque, ce songe qui avait d'abord relevé ses esprits, le frappa de terreur, lorsqu'il vint à considérer que César était issu de Vénus, et que cette déesse devait, par conséquent, le protéger plutôt que lui Pompée[1]. Au même instant, César, de son côté, faisait vœu d'élever un temple à sa mère, sous la dénomination de Vénus *Victrix*, si la victoire lui demeurait; et c'est ce même temple qu'il consacra ensuite à Vénus *Genitrix*, selon le récit d'Appien[2], parce que cette qualification de Vénus *mère* flattait encore plus son orgueil. Enfin, tandis que Pompée donnait pour mot d'ordre à ses troupes : *Hercule invincible*, César redoublait l'ardeur des siennes par le mot de *Vénus victorieuse*[3], ce qu'il fit aussi à la bataille de

[1] Plutarch., *in Pomp.*, p. 655.
[2] Appian., *De bello civil.*, lib. II, p. 770.
[3] Id., *ibid.*, p. 780.

Cordoue contre le jeune Pompée[1]. Sans doute, à ce récit, personne ne se persuadera que la divinité à qui les chefs de ces deux redoutables armées promettent, s'ils sont victorieux, des temples, des trophées, des sacrifices; que la divinité qui se trouve assimilée à Hercule invincible, ait été considérée comme enchaînant le dieu Mars dans une molle volupté. Rome, d'ailleurs, Rome toute militaire, et qui ne respirait que la conquête de l'univers, ne pouvait pas avoir voué un culte particulier à une déesse qui aurait rejeté ses offrandes et condamné son ambition. Il s'agit donc, dans l'une et l'autre armée, d'une Vénus réellement guerrière et victorieuse.

De plus les attributs, sous lesquels Vénus *Victrix* était honorée à Rome, au temps de Pompée et de César, nous sont clairement indiqués par les monnaies, que César ou ses courtisans firent frapper à l'effigie de cette déesse, pendant les magistratures qu'il remplit lors de sa pleine puissance. Nous possédons un assez grand nombre de ces médailles marquées de coins différents. D'un côté, se voit la tête de César, dictateur perpétuel, consul ou empereur; de l'autre, est une figure de Vénus, demi-nue, debout, appuyée sur un cippe ou sur un bouclier qui repose lui-même sur un globe, tenant, de la main gauche, la haste, et, sur la droite, une petite figure de la Victoire, comme la Vénus d'Hypermnestre[2]. Nous savons aussi que César portait une figure de Vénus, gravée sur son anneau, et que cette Vénus était armée[3]. Voilà donc bien évidemment l'image de la divinité dont il n'avait pas cessé d'invoquer la protection, et qui le rendit victorieux à Pharsale et à Cordoue. Ses courtisans ne durent pas lui offrir une figure de sa mère, différente de celle qu'il avait lui-même adoptée; voilà, par conséquent, l'image de la déesse, dont César et Pompée invoquaient l'assistance l'un contre l'autre.

Cette Vénus *Victorieuse*, tenant d'une main un casque ou une

[1] Appian., *De bello civil.*, p. 804.

[2] Morelli, *Thes. Numism.*, t. I, p. 62, 67, 68, 69. — Eckhel, *Doctrina num. vet.*, t. VI, p. 8 et 9. — Id., *Catal. Mus. Cæsar. Vind.*, p. 78.

[3] Dion., *Hist. Rom.*, lib. XLIII, cap. XLIII, t. I, p. 370.

figure de la Victoire, et de l'autre une haste, appuyée contre une colonne, et ayant auprès d'elle un bouclier, se retrouve sur des médailles d'Auguste, et plus tard sur celles d'Hadrien[1].

Elle se reproduit aussi sur une médaille de Julie, fille de Titus, et sur un beau médaillon d'argent, frappé en l'honneur de Domitia, femme de Domitien[2]. Les légendes de ces médailles donnent aux deux princesses le titre de *Vénus Auguste*; mais cette qualification, qui n'est qu'un moyen d'adulation de plus, ne change rien à l'idée principale, qui est toujours celle d'une Vénus guerrière et protectrice des armées.

Ces mêmes figures de Vénus, le casque en tête, tenant une figure de la Victoire, un casque, une haste, un bouclier, se sont multipliées sur une foule de pierres gravées qu'il serait facile de citer[3].

Il doit, par tous ces motifs, paraître certain que la figure de Vénus, consacrée par Pompée dans le temple de *Vénus Victrix*, à Rome, ne représentait point cette déesse groupée avec le dieu Mars, et l'exhortant à la paix; et, enfin, que le groupe de Faustine et Marc-Aurèle, gravé sur la médaille qui nous occupe, ne peut pas être, comme le suppose M. Quatremère, *une redite d'un simulacre placé dans ce temple*[4]. Il y a tout lieu de croire, au contraire, que l'image de Vénus, consacrée dans le temple de Pompée, était une véritable statue, c'est-à-dire une figure isolée, qu'elle tenait d'une main une haste, et qu'elle portait sur l'autre une figure de la Victoire. On sait que ce dernier emblème se retrouve sur une multitude de représentations de Jupiter *Nicéphore*, de Minerve *Nicéphore*, de Rome *Nicéphore*.

En ce qui concerne particulièrement la signification de la médaille de Faustine, c'est à l'histoire de Marc-Aurèle à nous guider.

Je sais bien que Charles Patin, cité par M. Quatremère, a pré-

[1] Eckhel, *Doct. num. vet.*, t. VI, p. 81, 510, 511.
[2] Id., *ibid.*, t. VI, p. 365, 401.
[3] Gori, *Mus. Flor.*, t. I, nos 4, 5, 6, p. 149, etc., etc.
[4] Page 21.

sumé que Faustine est représentée sur cette médaille retenant le Mars Romain, pour mettre obstacle à la guerre [1]. P. A. Maffei a partagé cette opinion [2]. Mais ce savant a trop cédé à une impulsion étrangère. Eckhel, plus réservé, dit seulement : « Vénus debout parle affectueusement à Mars debout devant elle: *Venus seminuda, stans, adstanti Marti adblanditur* [3]. »

Marc-Aurèle n'entreprit que des guerres justes et indispensables. Ses campagnes eurent pour objet de repousser les Quades, les Sarmates, les Marcomans, qui envahissaient les terres de l'empire du côté du Nord; les Parthes, qui les débordaient du côté de l'Orient. Le péril était si imminent, que ce prince, au moment de partir pour une de ses campagnes, vendit son mobilier, afin de subvenir promptement aux frais de la guerre. Nulle paix n'était possible. Retenir le dieu Mars en de pareilles circonstances, ce n'eût point été prévênir la guerre, mais en multiplier les horreurs.

Il n'est aucune époque de la vie de Marc-Aurèle où il soit permis de croire qu'il ait dépendu de lui, soit d'éviter une guerre, soit de hâter la paix.

La médaille dont il s'agit a été frappée par l'autorité du sénat. Elle porte les lettres initiales S. C., *senatus consulto*; et le sénat n'a pas pu rendre un hommage public à un aussi grand homme que Marc-Aurèle, pour avoir oublié dans les voluptés le premier de ses devoirs.

Faustine, d'ailleurs, n'était point d'un caractère à retenir son époux, lorsqu'il témoignait le désir de partir pour les armées. On sait, au contraire, qu'elle le suivit dans toutes ses campagnes. La première, entre les impératrices, elle fut honorée du titre de *Mère des camps.* Ce titre lui fut déféré par l'armée de Germanie, auprès de laquelle elle se trouvait après la victoire remportée sur les Quades et d'autres peuples germains, l'an 927 de

[1] *Maritum retinere videtur*. C. Patin, *Imp. Rom. numism.*, p. 248.
[2] P. A. Maffei, *Gemme antiche figurate*, t. III, p. 9 et 10.
[3] Eckhel, *Doct. num. vet.*, t. VII, p. 80.

Rome [1], et le sénat ne tarda pas à le lui confirmer [2]. Elle mourut auprès du mont Taurus, pendant la campagne de Syrie, et Marc-Aurèle, qui voulut lui faire obtenir les honneurs divins après sa mort, embarrassé, sans doute, pour trouver quelque titre plausible, lui en fit un de cette ardeur qu'elle n'avait cessé de montrer pour l'accompagner dans les combats [3].

Le sénat, lorsqu'il lui confirma le titre de *Mère des camps*, voulant perpétuer le souvenir de cette divinisation et de sa cause, fit frapper une seconde médaille, sur laquelle se voient la tête de cette impératrice, les mots de la consécration, *Matri castrorum*, et les lettres initiales S. C., *senatus consulto* [4]. C'était bien là honorer cette princesse, à cause de ses dispositions martiales.

Diverses monnaies, frappées dans le même esprit, suivirent bientôt celles que le sénat lui avait décernées. L'exemple, donné par ce corps, devint pour les villes autonomes un nouveau moyen d'adulation. Faustine, sous le titre de *Vénus victorieuse*, fut honorée dans plusieurs villes comme le génie protecteur des armées. Les peuples lui firent honneur des victoires remportées par les deux Césars. C'est ce que nous attestent des monnaies citées par Vaillant, Eckhel, et d'autres antiquaires, et dont quelques unes existent dans notre Cabinet Royal. Ces pièces intéressantes pour l'histoire des impératrices, nous offrent, d'un côté, la tête de Marc-Aurèle ou celle de Faustine; de l'autre, Vénus debout, vêtue de la *stola*, tenant de la main droite une pomme. et de la gauche la haste. La légende porte ces mots : ΥΠΕΡ ΝΙΚΗС ΡΩΜΑΙΩΝ ou bien ΥΠΕΡ ΝΙΚΗС ΡΩΜΕΩΝ, ou bien ΥΠΕΡ ΝΙΚΗС ΤΩΝ СΕΒΑСΤΩΝ [5], *à cause de la victoire*

[1] Dion., *Hist. rom.*, lib. LXXXI, p. 1184, 1185.

[2] Jul. Capitolin., *Hist. antiq. script.* (édit. de 1620, fol.), p. 33. — Plusieurs de ces médailles portent la légende *Matri castrorum*. Voy. Eckhel, t. VII, p. 79, 81.

[3] Jul. Capitolin., *ibid.*

[4] Eckhel, t. VII, p. 79.

[5] Vaillant, *Numism. Imp. Rom. præstant.*, t. II, p. 173. — M. Mionnet, *Descript. de Médailles antiques*, t. V, p. 638, 639.

des Romains, à cause de la victoire des Empereurs. Faustine est encore ici la divinité qui a vaincu ou qui a fait vaincre.

On peut ranger dans la même catégorie d'autres monnaies de différentes villes autonomes, telles que Byzance de Thrace, Julia de Phrygie, Néocésarée de Pont, et d'autres encore qui portent toutes la tête de Faustine, et au revers, tantôt Apollon ou Jupiter, tenant une patère ou une haste, d'une main; une branche de laurier ou une figure de la Victoire, de l'autre; tantôt un foudre ou la figure de la Victoire[1].

Ces différentes monnaies et les événements politiques auxquels elles se rapportent, nous donnent, à ce qu'il me semble, bien clairement la signification de celle que nous devons expliquer. C'est au génie militaire de Faustine que le sénat a voulu rendre hommage. Cette dernière médaille ne représente point Vénus ou l'impératrice Faustine retenant Marc-Aurèle, et l'empêchant de se porter auprès de ses armées. Vénus y est, au contraire, représentée accueillant avec affection le Mars Romain, et le félicitant de ses succès après la victoire à laquelle elle a elle-même contribué.

C'est ce qu'indique, d'ailleurs, l'attitude de la princesse qui ne se penche point vers son époux, comme dans le groupe en marbre de Florence, mais que l'artiste a placée, au contraire, dans la position droite d'une personne qui en accueille noblement une autre. La légende *à Vénus victorieuse* ne signifie point autre chose. Faustine représente ici le génie de l'armée, dont elle a été déclarée *la mère.* Le sénat honore dans cette impératrice la divinité qui, par sa présence aux camps, a enflammé le courage des troupes et éclairé peut-être les mâles pensées du prince son époux.

Cette médaille se rapporte très-vraisemblablement à la victoire remportée sur les Quades, et elle doit appartenir à la même année que celle où Faustine a reçu le titre de *Mère des camps.*

[1] Pélerin, *Mélanges de diverses Médailles*, t. I, p. 94, 95, 96.

La pierre gravée du cabinet de Florence, citée aussi à l'appui de l'opinion dont j'ai entrepris l'examen [1], présente la même pensée, et à peu le même type que cette médaille de Marc-Aurèle. Nous y voyons pareillement une impératrice accueillant son époux victorieux, ou, en autres termes, une *Vénus Victrix*, c'est-à-dire une Vénus guerrière, à qui l'on décerne les honneurs d'une victoire qu'elle a désirée et favorisée par ses vœux.

Le groupe en marbre de Florence [2] représente une action différente ; mais il ne peut appartenir aussi qu'à la Vénus militaire, honorée dans tous les autres monuments. La pensée de l'artiste y est clairement exprimée : l'empereur est en marche, le casque sur la tête ; il part pour aller joindre son armée. C'est ce qu'on voit dans le mouvement de sa jambe et de son bras gauches. Vénus se jette sur lui, elle s'attache à sa poitrine, et lui déclare, en l'assurant de sa tendresse, qu'elle ne le quittera point. C'est la Vénus *Auguste* qui, par amour pour le Mars romain, son époux, et par un effet de son dévouement pour la fortune de Rome, veut aller partager les périls et la gloire des légions romaines. Nous voyons, suivant toute apparence, dans ce groupe, le motif, offert au sénat, de la déification de Faustine Il a eu pour objet d'honorer la *Mère des camps*, devenue une divinité.

Le groupe d'Hadrien et Sabine [3] doit pareillement représenter cette dernière princesse, partant avec Hadrien pour les armées A cette époque, les impératrices accompagnaient fréquemment leurs maris à la tête des troupes. Il ne pouvait guère se rencontrer d'autre occasion de rapprochement entre deux personnes qui n'éprouvèrent jamais, l'un pour l'autre, que de la haine.

La médaille d'Hadrien, que je viens de citer, nous offre, d'ail-

[1] Planche de M. Quatremère, n° 4
[2] Id., n° 1.
[3] Id., n° 2.

leurs, une Vénus *Genitrix Victrix*, tenant une Victoire sur la main, comme les autres dont j'ai fait mention [1] ; et cette allégorie nous donne, par conséquent, encore une Vénus guerrière et victorieuse par les armes.

Ainsi donc, aucun des monuments cités par M. Quatremère de Quincy, et comparés à la statue de Mélos, n'autorise à croire que cette statue en ait fourni le modèle ; aucun ne peut faire présumer qu'elle ait fait partie d'un groupe où Vénus aurait captivé Mars, pour l'empêcher de se livrer à la guerre, et j'ai montré, de plus, qu'elle ne peut, en aucune manière, avoir fait partie d'un groupe.

Il faut maintenant examiner si cette statue, représentée comme une figure isolée, et non comme appartenant à un groupe, représente Vénus : je ne le crois point.

Je l'ai dit en commençant, et il n'est personne qui n'en ait dû faire la remarque, les formes de cette belle figure sont nobles et ne manquent point de grâce; mais elles sont aussi fortes et aussi musclées que puisse le permettre le caractère d'une femme. Les chairs, admirables quant au travail du ciseau, souples, moelleuses, pleines de vie, n'offrent pas, dans leurs cadencements, toute la finesse que Cléomènes, et sans doute Praxitèle, surent donner aux chairs de Vénus ; elles n'ont nullement le caractère propre à cette déesse. Les hanches sont serrées ; les muscles *droits* peuvent même être accusés de maigreur, forme qui n'a peut-être pas été choisie sans intention. Si j'osais me livrer à plus de détails, je montrerais encore mieux, que le genre de beauté donné à la divinité de Mélos diffère en toute chose de celui que les Grecs attribuèrent à Vénus. On a cru trouver une parfaite ressemblance entre la tête de cette statue et celle de la Vénus de Praxitèle [2]. Qu'on veuille y regarder avec plus d'at-

[1] Eckhel, *Doctr. num. vet.*, t. VI, p. 511.

[2] Musée Royal des antiques, salle des Saisons, nº 59. — L'authenticité de ce buste se trouve aujourd'hui confirmée par un très-beau médaillon d'argent de la ville de Cnide, où l'on voit, d'un côté, la tête de lion qui est le symbole ordinaire de cette ville, et, de l'autre, celle de la Vénus de

tention, et l'on reconnaîtra que cette prétendue ressemblance n'existe point. La déesse de Mélos porte, empreinte dans ses traits, une gravité qui n'appartient point à la riante Vénus. Ces paupières, qui se prolongent et s'abaissent pour donner de la fermeté au regard; ces lèvres entr'ouvertes, qui se creusent vers les deux extrémités; ces ombres fortes jetées autour de l'œil et de la bouche: rien de tout cela ne se retrouve, ni dans les traits suaves de la Vénus de Cnide, ni dans les formes tranquilles de la Vénus de Médicis ou de la Vénus d'Arles. Belle par sa vérité, la poitrine de la statue de Mélos ne fait point admirer les formes épurées que les modernes sont convenus d'appeler *idéales*. L'ovale même du visage, loin de présenter les contours soutenus et fins de la Vénus de Praxitèle, donnerait plutôt, par son resserrement, l'idée d'une Diane.

Le caractère le plus général des statues grecques de Vénus, lorsque cette déesse est représentée debout, consiste en ce que, dans cette attitude, elle paraît en repos. Le poids du corps porte sur une des hanches; la jambe, de ce côté, se trouve d'aplomb; l'autre jambe se ploie légèrement, soit que le pied se porte un peu en arrière, soit qu'il vienne un peu en avant; et, dans ce balancement, les genoux se rapprochent l'un de l'autre. Cette attitude est le signe de l'embarras que la déesse éprouve à se voir nue.

Un autre caractère à peu près constant des figures de Vénus grecques, représentées debout, c'est que les deux pieds reposent sur le même niveau. Une jambe levée annoncerait l'intention de se porter en avant, de rechercher un objet extérieur, de faire un effort pour y atteindre; et les Grecs avaient senti que l'état de l'âme, dont ce mouvement deviendrait le signe, ravirait à la déesse de la volupté le plus puissant de ses attraits, l'expression de la réserve et de la pudeur. Vénus ne tente jamais d'efforts, pour franchir une barrière, pour repousser un obstacle; elle ne

Praxitèle, remplissant le champ en entier. Ce médaillon, de la plus belle conservation, et unique jusqu'à présent, a été trouvé récemment aux environs de Smyrne. Il appartient à M. Rollin, numismate, à Paris.

marche même point : elle attend, sans paraître le chercher, que l'objet de son désir vienne vers elle. Par son regard, elle semble disposée à se donner ; par son attitude, elle se refuse. Telle est la Vénus morale, que la religion grecque offrait aux hommages des peuples. Presque toutes les statues antiques de Vénus, où la déesse est debout, nue ou à demi nue, offrent à peu près ces caractères essentiels.

Il faut seulement excepter les figures où Vénus est représentée au moment de sa naissance et sortant de la mer. Dans ces occasions, elle lève un pied pour le poser sur la terre. C'est là une attitude affectée aux nymphes ; et la Vénus sortant de l'eau où elle a été formée, est encore une nymphe, et elle prend l'attitude de ces divinités. Telle est une figure, publiée par Montfaucon, où Vénus a un dauphin à ses côtés [1]. Cette déesse doit aussi lever le pied si elle sort du bain [2], quoiqu'un artiste, homme de goût, doive éviter une pose semblable. Mais la divinité de Mélos n'est point Vénus ouvrant à peine les yeux au monde ; son attitude, au contraire, est fière et presque menaçante. Un mouvement vif est le signe de la pensée ardente qui paraît l'occuper. Loin de rapprocher ses genoux l'un de l'autre, elle lève avec assurance le pied gauche, et le porte en avant sur un rocher ou sur un tertre. Le mouvement du torse et de la tête exprime un sentiment audacieux, ou du moins il manifeste l'inspiration du génie, l'ardeur de l'imagination.

Aphrodite enfin demeure toujours jeune : quatre lustres environ marquent le terme que son âge ne saurait dépasser. Et il faut reconnaître que la déesse de Mélos n'est plus à ce premier moment où la beauté d'une femme ressemble à une fleur qui vient de s'épanouir. Ce n'est pas seulement la tête de la déesse, c'est toute sa personne qui laisse voir, par la force et la plénitude de ses formes, les progrès de l'âge et l'action du temps.

Que représente donc la statue de Mélos ? Je ne proposerai

[1] Montfauc., *Antiq. expliq.*, t. I, pl. CIII.
[2] *Ibid.*

ici que des conjectures. Ce qui me paraît important dans ces sortes de questions, c'est de ne pas prendre une figure pour ce qu'elle n'est pas, attendu qu'une pareille erreur peut conduire à confondre les signes mythologiques et à brouiller l'ancien langage de l'allégorie. Je crois pouvoir hasarder une opinion nouvelle, attendu que toute explication qui ne présente point un contre-sens, ou qui ne porte aucune atteinte à quelque vérité historique, peut être admise comme probable.

Je distingue deux hypothèses : celle où l'on consent à maintenir les bras restaurés, mais antiques, que nous possédons, et notamment la main gauche, qui tient une pomme ; celle où l'on abandonnerait ces bras et cette main, comme postérieurs et étrangers à la figure.

Si l'on abandonnait la main qui tient la pomme, il me paraîtrait qu'on pourrait voir dans la divinité de Mélos une Muse.

Les chastes filles de Mnémosyne sont rarement représentées nues jusqu'à la ceinture, et rarement aussi elles ont les pieds nus. On rencontre cependant assez d'exemples de ce costume pour qu'il n'opposât point un obstacle à une explication où se réuniraient d'ailleurs toutes les convenances désirables.

L'attitude de la figure me paraîtrait offrir l'expression de l'agitation poétique dont la divinité semble animée. Le bras gauche soutiendrait la lyre, et la main droite la ferait résonner. Le genou élevé est un des emblèmes caractéristiques, non-seulement de Melpomène, de qui il exprime le caractère héroïque, mais encore de toutes celles d'entre les Muses qui peuvent tenir une lyre ou une cithare, comme aussi d'Apollon Musagète, leur chef. Terpsichore notamment, de qui la lyre est un des attributs distinctifs, tient ordinairement le genou gauche élevé, et a le pied posé sur un rocher. Cette attitude est un emblème de sa vivacité et de sa force. *La positura di Tersicore*, dit à ce sujet Visconti, *si è notata per positura eroica, quando osservammo esser rappresentata in tal atto anche Melpomene*[1]. L'ou-

[1] Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. III, p. 25, tav. XIV.

verture de la bouche, enfin, manifesterait l'action du chant, ou du moins l'élan passionné de l'âme qui s'unirait au son de l'instrument.

Je préfère, toutefois, la seconde hypothèse, celle où la main qui tient la pomme doit être conservée; et, dans ce cas, je propose une explication qui me paraît toute simple et toute naturelle.

Il est des divinités, autres que celles de l'Olympe, auxquelles la Grèce a souvent consacré des autels et des statues : ce sont les nymphes, génies tutélaires de chaque ville, de chaque province. Si leur puissance ne s'étendait pas au delà des lieux où l'on croyait qu'elles avaient reçu le jour, elles répandaient aussi leurs bienfaits sans partage sur cette terre qu'elles chérissaient exclusivement. Le culte de nymphes particulières de chaque montagne, de chaque fontaine, de chaque port de mer, est une des idées les plus poétiques et les plus touchantes que nous ait transmises l'antiquité. La nymphe d'un pays, d'un canton, était ce pays lui-même personnifié et devenu vénérable aux yeux de ses habitants, sous l'emblème d'une divinité amicale qui consacrait tous ses soins à leur bonheur.

Il me semble, d'après cela, que nous pourrions voir, dans la divinité qui nous occupe, la nymphe protectrice de l'île et du port de Mélos, la nymphe *Mélo*, c'est-à-dire l'île de Mélos elle-même, personnifiée et offerte à l'amour d'un peuple agriculteur et navigateur.

L'île de Mélos, l'une des Cyclades, située à l'entrée de l'Archipel, et la première qu'on rencontre entre l'île de Cythère et celle de Crète, est d'une forme à peu près ronde [1]. De là le nom de *Mélos*, venant de *Mélon* (Μῆλον), qui signifie *pomme*. Pompeius Festus veut que le nom de *Mélos* lui soit venu d'un Phénicien nommé *Mèlo*, qu'on croyait y avoir abordé [2]. Mais Etienne de Byzance nous dit que les Phéniciens qui s'y établirent,

[1] *Hæc insularum omnium rotundissima* (Plin., lib. IV, cap. XII).
[2] Pomp. Fest., in voc. *Melos*.

lui donnèrent le nom de *Byblos*, qui était celui de leur patrie[1]. Il paraît que ce dernier nom ne lui demeura pas longtemps. On la trouvait désignée chez des auteurs anciens, au rapport de Pline, sous les noms de *Zephyria*, *Mimalida*, *Siphnus*[2]. Thucydide, Diodore de Sicile, Pline, Strabon, Plutarque, la nomment *Mélos*; et l'on ne peut guère douter que ce nom, qui a prévalu sur tous les autres, ne lui soit venu de sa forme ronde, quand on connaît le penchant qu'avaient les Grecs à établir des origines sur des jeux de mots, et à puiser des emblèmes, pour le culte des divinités de chaque pays, parmi les objets dont les noms avaient quelque rapport avec celui du pays lui-même[3].

Quoique l'île de Mélos n'ait que soixante lieues de tour environ, elle a joué un rôle assez important parmi les républiques de l'ancienne Grèce. Sa capitale était déjà fondée, et elle jouissait de sa liberté intérieure et d'une pleine indépendance au dehors, sept cents ans avant la guerre du Péloponèse[4]. Sollicités de prendre parti dans cette déplorable guerre, d'un côté, par les Lacédémoniens, de qui ils croyaient descendre[5], et de l'autre, par les Athéniens, qui avaient forcé les peuples de toutes les Cyclades à s'allier avec eux; les Méliens seuls, avec ceux de Thères, prétendirent garder la neutralité[6]. Athènes envoya d'abord contre eux soixante vaisseaux et deux mille *hoplites*, sous le commandement de Nicias, avec ordre de s'emparer de l'île. Les habitants firent une telle résistance, que ce général abandonna son entreprise[7]. Dix ans après, Alcibiade vint recommencer le siége avec trente-six vaisseaux et plus de trois mille hommes de débarquement[8]. Athènes voulait la domination; Mélos, l'indépen-

[1] Steph., *De Urb.*, p. 464
[2] Plin., lib. IV, cap. XII.
[3] *Insula nostra nomen traxit* ἀπὸ τοῦ Μήλου, *à malo, cujus per rotunditatem speciem referebat*. Eckhel, *Doctrina num. vet.*, t. II, p. 331.
[4] Thucydid., lib. V, cap. CXII.
[5] Id., lib. V, cap. XXV.
[6] Id., lib. II, cap. IX.
[7] Id., lib. III, cap. XCI.
[8] Id., lib. V, cap. LXXXIV.

dance Les droits réels ou prétendus furent discutés dans des conférences, tenues pendant le siége, entre leurs généraux et leurs magistrats Rien de plus noble que les discours des Méliens dans ces discussions [1]. Les Athéniens furent obligés d'envoyer de nouvelles forces. Enfin, après un siége de huit mois, Athènes triompha, sans honneur, d'un petit pays qui avait si longtemps bravé sa puissance. Tous les citoyens en âge de porter les armes furent réduits en esclavage, et cinq cents Athéniens envoyés dans l'île pour y fonder une nouvelle colonie [2]. Athènes, à son tour, succomba. Ce qui restait des malheureux Méliens fut alors rétabli à Mélos, par Lysandre, et la colonie athénienne en fut rappelée [3]. L'île recouvra son gouvernement et son commerce, et jouit d'une constante prospérité jusqu'à l'époque où elle se trouva enveloppée dans la ruine générale de la Grèce.

La position de cette île, la fertilité de son territoire, l'étendue et la sûreté de son port, en ont toujours fait un point important dans la navigation de l'Archipel [4]. Aujourd'hui encore, lorsqu'ils entrent dans les mers de la Grèce, la plupart des navigateurs vont y prendre des pilotes.

Dans un pays si jaloux de sa liberté, l'amour de la patrie dut être porté au plus haut degré : de là sans doute le culte particulier voué à la patrie elle-même, sous le nom de la nymphe qui la représentait. Rien ne prouve que Vénus ait été une des divinités particulières et tutélaires de l'île. L'image de cette déesse n'a été trouvée jusqu'à présent sur aucune de ses monnaies, ce qui est un nouveau motif de rejeter l'idée d'une Vénus quant à la statue. On y rencontre Minerve, Apollon, la Fortune, et on voit, non moins souvent, sur le revers, la pomme, *Mèlon*, qui est l'emblème de l'île. Tantôt la pomme est seule, tantôt il y en a trois ensemble réunies en un bouquet. Quelquefois cette pomme,

[1] Thucyd., lib. v, cap. LXXXV et seqq.
[2] Id., lib. v, cap. CXVI. — Plutarch., *in Alcib.*, p. 199 —Strab., lib. x, cap. VIII.
[3] Plutarch., *in Lysandr.*, p. 441.
[4] Tournefort, *Voyage dans le Levant*, t. I, p. 145

d'un grand diamètre, prend la forme d'un melon, *pepo;* quelquefois, d'un moindre volume, elle ressemble à une grenade, *malum punicum*[1]. Ces nuances sont indifférentes, attendu qu'il s'agit seulement de la forme du fruit comparée à celle de l'île, et que les Grecs donnèrent le nom de *Mèlon*, en dorien *Malon*, à divers fruits comme la pêche, l'orange et le citron, à cause de leur forme ronde. Ce fruit rond, pomme ou grenade, est le type distinctif de l'île de Mélos. Si j'osais me servir d'une expression moderne, je dirais, ce sont là ses armoiries. C'est ainsi que les villes d'*Ægée*, dans la Macédoine, d'*Ægeia* et d'*Ægium*, dans le Péloponèse, nous offrent, pour leur type propre et dénominatif, une *chèvre;* Alopéconèsus, dans la Propontide, un *renard;* Cardia, dans la Chersonèse de Thrace, un *cœur;* Léontium, dans la Sicile, un *lion;* l'île de Clidès, une des Sporades, *une clef;* Phocée, dans l'Éolide, un *phoque*, etc., etc.

Au culte rendu à la pomme, symbole de l'île, dut s'associer celui de la nymphe ou de l'île même qui favorisait la reproduction de ce fruit. Ni Minerve, ni Apollon n'étaient, d'ailleurs, des divinités maritimes, et il est naturel de penser qu'un pays dont la prospérité était principalement fondée sur la navigation, rendit des honneurs à la nymphe de ses côtes et de son port. Les habitants de l'île d'Égine honoraient d'un culte particulier *la nymphe Égine;* ceux d'Argyre, dans l'Achaïe, *la nymphe Argyre;* ceux de Corcyre, *la nymphe Corcyre;* ceux de Platée et de Thespies, *les nymphes Platéa et Thespia;* ceux de la ville de Lilée, dans la Phocide, *la nymphe Liléa;* ceux de la ville de Thèbes, *la nymphe Thébé*[2]. C'est par une suite de cet ancien culte des villes et des provinces personnifiées, qu'on voyait à Delphes la statue de l'*Étolie*, consacrée par les Étoliens sous les traits d'une *femme armée*[3]; celle de l'île d'Égine, sous les traits de la *nymphe Egine*, donnée par les Phliasiens[4]; à

[1] Eckhel, *Num. vet.*, t. II, p. 330, 331.
[2] Pausan., lib. IX, cap. III, XXVI, XXXIII, XXXIV, etc., etc.
[3] Id., lib. X, cap. XVIII.
[4] Id., lib. X, cap. XIII.

Thisoa, bourg de l'Arcadie, celle de *la nymphe Thisoa*[1]; à Élis, près de la statue de Jupiter, l'image de *la ville de Salamine*, peinte par Panœnus; à Rome, des statues de *la déesse Rome*; sur les médailles de la ville de Sinope, la tête de *la nymphe Sinope* et une multitude d'autres. La Grèce renfermait une infinité de statues de nymphes. Praxitèle en sculpta plusieurs[2]. Scopas acquit, dans ce genre d'ouvrages, une partie de sa célébrité[3]. Les nymphes *Libéthriades* avaient leurs statues sur le mont *Libéthrius*, dans la Phocide[4]. Les nymphes *Naïs*, *Anthracia*, *Hagno*, *Archiroë* et *Myrtocssa*, obtinrent de semblables honneurs à Mégalopolis[5]. On voyait, dans le voisinage de Phigalie, un temple consacré à la néréide *Eurynome:* la statue de cette divinite la représentait moitié femme et moitié poisson[6]. A Elis, dans le temple de Junon, étaient deux statues de nymphes, dont l'une tenait une boule et l'autre une clef[7]. Dans le bois sacré d'Olympie, se voyaient les statues des nymphes *Némée*, *Egine*, *Hargine*, *Corcyre*, *Thébé*, filles du fleuve *Asopus*, et celle d'Asopus lui-même. On avait placé auprès de ces nymphes une statue de Jupiter, parce qu'il avait aimé, disait-on, plusieurs d'entre elles[8], c'est-à-dire, parce qu'il protégeait particulièrement les villes ou les îles dont ces divinités étaient la représentation ou l'emblème. La ville d'*Hybléa-Gerratis*, en Sicile, avait consacré un temple et par conséquent une statue à la nymphe *Hybléa*[9].

Il n'est rien, dans la statue de la divinité de Mélos, qui ne convienne au caractère d'une nymphe, et nommément de la nymphe de l'île.

[1] Pausan., lib. VIII, cap. XXXVIII.
[2] Αἵ τε γελῶσαι Νύμφαι Πραξιτέλους..... *Antholog.*, lib. IV, cap. XII, ep. CXXV.
[3] Plin., lib. XXXVI, cap. V.
[4] Pausan., lib. IX, cap. XXXIV.
[5] Id., lib. VIII, cap. XXXI.
[6] Id., lib. VIII, cap. XLI.
[7] Id., lib. V, cap. XX.
[8] Id., lib. V, cap. XXII; lib. II, cap. V.
[9] Id., lib. V, cap. XXIII.

Son costume est celui de ce genre de divinités. Presque toujours sans tunique et sans chaussure, les nymphes ne portent d'autre vêtement qu'un peplos. Si elles voguent au sein des eaux, elles jettent ce manteau sur le dos des Tritons ou des animaux marins qui nagent avec elles, et elles s'asseyent par-dessus; ou bien elles le livrent au vent, en le retenant, du poids de leur corps, par une extrémité, et d'une main ou d'un pied, par l'autre, et elles développent leurs formes nues dans le demi-cercle que cette draperie flottante décrit au-dessus de leur tête. Si elles se montrent sur la terre, le haut du corps demeure nu; les pieds sont sans chaussure, le manteau jeté sur les reins couvre la croupe, les genoux et les jambes, et une des deux mains le retient pudiquement au-devant de la ceinture[1]. C'est dans cet état de demi-nudité, qu'Eschyle représente les nymphes qui viennent visiter Prométhée[2], et Homère ne donne à Thétis des pieds d'argent, que parce qu'elle est sans chaussure au milieu de l'écume des vagues. Divinités des eaux, des bois, des montagnes, les nymphes participent ainsi du costume des génies terrestres et de la nudité des habitants de la mer.

La disposition du manteau de notre statue est semblable à celle du manteau des nymphes, quand elles marchent hors des eaux. J'ai déjà fait remarquer que la main droite a dû descendre vers le haut de la cuisse gauche pour y retenir ce vêtement.

La divinité de Mélos lève avec fermeté le pied gauche et le porte sur un tertre ou sur un rocher. Ce pied élevé est encore un des caractères distinctifs et habituels des nymphes. Il fait allusion à la faculté dont elles jouissent de sortir des fleuves et des mers, pour communiquer avec les mortels. Quelquefois le pied

[1] Visconti, *Mus. Pio-Clem.*, t. I, tav. XVIII, p. 35, 36. — Id., *Descript. des Antiq. du Musée Royal*, n° 56. — *Admir. Rom.*, tav. XXXI, XXXII. — *Mus. Capitol.*, t. IV, tav. LVII, etc., etc.

[2] Le texte porte ἀπέδιλος, Eschyl., *Prometh.*, vers. 135. — La Scholie explique le mot ἀπέδιλος par ἀσάνδαλος, sans chaussure. Mais on voit aussi qu'elles sont sans tunique, puisque, pour sortir de la mer, elles ont surmonté la pudeur.

se pose sur un globe, ce qui est un emblème de l'espèce d'empire que les eaux exercent sur le monde. Ici, la nymphe de Mélos a dû poser le pied seulement sur un rocher, parce que sa puissance ne s'étend point au delà de son île.

La touffe de cheveux qui tombe sur les épaules est un des attributs propres aux divinités marines.

La bandelette qui orne la tête est un signe de la souveraineté des Méliens sur leur territoire.

Les formes de la déesse sont robustes et grandioses, emblème de la force que Mélos pouvait déployer contre ses ennemis.

L'attitude est assurée et fière, emblème des sentiments du peuple de Mélos, quand il s'agissait de son indépendance.

La déesse, enfin, élève dans sa main gauche la pomme ou la grenade, qui est le signe caractéristique de l'île. Montrer ce signe, c'est, en quelque sorte, pour elle, se nommer. C'est comme si elle déclarait à la Grèce, qu'après avoir consolidé son indépendance par sa sagesse, elle saura la défendre par son courage. L'ouverture des lèvres, particularité rare dans la sculpture grecque, manifeste l'expression de ce sentiment généreux.

J'ai dit, en considérant le style de la sculpture, que cette statue doit avoir été exécutée de la xc^e^. à la c^e^ olympiade. On remarquera maintenant que cette époque cadre parfaitement avec celle que nous donne l'histoire de Mélos. Ce monument doit dater des premières années qui suivirent la réintégration des habitants dans leur île et le rétablissement de leurs lois par Lysandre, ce qui nous place à la xciv^e^ ou à la xcv^e^ olympiade. C'est alors que l'amour de la patrie exalté dut instituer ou renouveler le culte du génie de l'île. L'orgueil national se complut sans doute à braver Athènes humiliée. Une nouvelle statue de la nymphe dorienne *Mèlo,* victorieuse de la ligue ionienne[1], fut vraisemblablement élevée sur le port, sur une place publique, ou dans un temple de la ville de Mélos, et peut-être en remplacement de quelque antique statue de bois. L'art de quelqu'un

[1] Ou Athénienne.

des héritiers de Phidias ou de Polyclète se déploya tout entier dans ses belles formes. Ce fait dut avoir lieu vers le temps où les Lacédémoniens consacraient, dans le temple d'Apollon, à Delphes, en mémoire de la prise d'Athènes, des statues de Jupiter, d'Apollon, de Diane, de Neptune, de Castor et de Pollux, de Lysandre, et de vingt officiers supérieurs de la flotte de ce général[1].

Nous pouvons donc, sans trop présumer, croire que c'est le trophée des Méliens qui vient d'être retrouvé dans les ruines de leur capitale.

Ne doutant pas que parmi les antiquités qui pourront encore être découvertes sur le sol des villes anciennes, il ne se rencontre plus d'une statue de nymphes, le culte de ces divinités, particulières à chaque pays, fut assez répandu pour que nous devions en retrouver quelquefois des traces ; et leurs statues, transportées moins souvent que celles des autres divinités hors des villes qui les honoraient, doivent, par cette même raison, ressortir des ruines de ces villes.

Si les observations que je viens de présenter sont justes, la statue de Mélos est une production véritablement grecque, d'une haute antiquité et d'une beauté très-remarquable. Nous ne croirons pas, toutefois, comme le pensent quelques personnes, que cette figure marque le dernier degré de perfection où le ciseau des Grecs soit parvenu. Elle a évidemment été surpassée, tant dans le choix des formes que dans la correction du dessin. L'opinion de sa supériorité est un nouveau témoignage de cette irrésistible puissance du vrai, qui commande toujours l'admiration, et qui va souvent jusqu'à produire l'enthousiasme. Nous devons, par conséquent, jusqu'à un certain point, nous applaudir de voir une semblable opinion se manifester parmi nous. Mais il faut le reconnaître, au mérite de la vérité qui distingue cette figure, d'habiles maîtres ajoutèrent, dans la suite, sans s'écarter du naturel, des lignes plus soutenues, des contours plus élégants, des méplats plus délicats et plus fins. A la vive imitation d'une nature

[1] Pausan., lib. x, cap. ix.

ordinaire succéda une imitation non moins fidèle d'une nature toujours choisie. Le vrai individuel fut remplacé par le vrai de réunion ou le vrai idéal, et alors seulement l'art fut arrivé à son dernier terme. Quel que soit enfin le rare mérite de la statue de Mélos, ni la Vénus de Médicis, ni la Diane de notre Musée n'en doivent craindre la rivalité. Ces deux divinités règnent encore, et elles ne seront pas facilement détrônées.

Si mes observations enfin sont justes, la figure de Mélos n'a jamais fait partie d'un groupe ; nous y voyons une véritable statue. Elle ne représente point Vénus, mais plutôt la nymphe *Mèlo*, c'est-à-dire l'île de Mélos personnifiée [1].

[1] Un savant, recommandable par son goût autant que par ses lumières, M. Millingen, présume, suivant ce qu'il m'a fait l'honneur de me dire, que la statue de Milo pourrait être une Vénus, par la raison que son attitude est à peu près semblable à celle d'une statue de Vénus découverte à Capoue, et qui tient un miroir. Je n'ai pas vu cette statue. M. Millingen sait mieux que moi combien la plus légère différence dans la pose peut supposer de diversité dans la pensée chez des artistes d'un goût aussi délicat que les Grecs. Je doute aussi que l'idée de placer un miroir dans la main de Vénus soit fort ancienne.

Depuis que cette Dissertation a été lue à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, il en a paru deux sur le même sujet, où l'on a cru aussi pouvoir soutenir que la statue de Milo est une Vénus. Je me flatte que les estimables auteurs de ces deux ouvrages ne trouveront pas mauvais que je n'aie pas discuté leurs opinions : puisque mon essai a été offert à l'Académie avant la publication de leurs mémoires, j'ai cru devoir n'y faire point de changement important.

SUR LA STATUE

DITE

APOLLON SAUROCTONE

ET SUR LE LÉZARD,

CONSIDÉRÉS COMME SYMBOLE MYTHOLOGIQUE [1].

Parmi les statues de notre Musée Royal, il en est une qui représente un jeune homme appuyé contre un tronc d'arbre, et paraissant vouloir, de la pointe d'un trait, piquer un lézard, qui grimpe auprès de lui. Il existe plusieurs répétitions antiques de cette figure ; celle de notre Musée appartenait à la *Villa Borghèse*. On en voyait une en bronze à la *Villa Albani :* elle a servi de type pour juger de l'intégrité de toutes les autres.

Winckelmann, ayant rencontré dans le cabinet de Stosch une pierre gravée qui reproduisait la même composition, se persuada avec raison que tant de figures, toutes semblables entre elles, ne pouvaient avoir été exécutées que d'après un original très-célèbre ; et un passage de Pline le porta à croire que le modèle primitif était un Apollon, connu, au temps de ce naturaliste, pour un ouvrage de Praxitèle. En effet, l'élégance des contours, la naïveté de l'expression, le témoignage enfin de l'écrivain romain, ne permettent pas de douter, malgré quelques négligences du copiste, que cette figure ne soit une imitation d'un des chefs-d'œuvre de l'auteur de la Vénus de Cnide.

Mais Winckelmann alla plus loin ; le passage de Pline est ainsi conçu : « Praxitèle sculpta un Apollon à l'âge de la puberté, pi-
» quant d'une flèche un lézard qui grimpe près de lui ; ils appel-

[1] Fragment extrait d'un Mémoire sur le culte d'Apollon, lu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 29 octobre 1824.

» lent cette figure le Sauroctone. » *Fecit et puberem Apollinem, subrepenti lacertæ cominus sagittâ insidiantem, quem Sauroctonon vocant.* Le mot latin *insidiantem*, employé pour *attaquer* ou *piquer*, parut au savant antiquaire devoir faire entendre qu'Apollon attaquait le lézard avec l'intention de lui donner la mort, et la dénomination de *Sauroctone*, usitée chez le vulgaire au temps de Pline, *quem Sauroctonon vocant*, acheva de lui persuader que Praxitèle avait représenté Apollon tuant un lézard.

Une autorité si recommandable entraîna tous les esprits. Personne depuis n'a paru douter ni que Praxitèle ait représenté Apollon tuant un lézard, ce que le texte de Pline ne dit cependant en aucune manière, ni même que les Grecs aient honoré un Apollon *Sauroctone* ou *tueur de lézards*.

Occupé d'un travail assez étendu sur le culte d'Apollon, j'ai dû examiner cette statue avec une attention particulière, et j'en ai porté un jugement totalement contraire à celui de Winckelmann. Mais comme mon opinion est du nombre de celles qui peuvent donner sujet à des doutes, il m'a paru convenable de la soumettre d'abord, dans une dissertation abrégée, à la critique de l'Académie et des personnes éclairées.

Il m'a semblé qu'au lieu de tuer le lézard, le jeune Apollon le réveille, le rappelle aux plaisirs du printemps, en lui faisant ressentir les atteintes de son dard. Apollon, arrivant à la puberté, m'a paru l'image du soleil à l'équinoxe du printemps; le lézard ranimé, l'emblème de la nature, qui à cette époque de l'année appelle tous les êtres à de nouvelles reproductions. Dans l'action du dieu qui pique le lézard, dans la vivacité du lézard qui grimpe et qui le regarde, j'ai cru revoir le tableau où Virgile peint les insectes et les reptiles sortis de l'engourdissement de l'hiver, se hasardant sans crainte sous les rayons d'un soleil nouveau :

Inque novos soles audent se gramine tuto
Credere [1]...

[1] Virgil., *Georg.*, lib. II, vers. 333.

Cette allégorie est pleinement conforme au génie de l'antiquité ; elle se reproduit de toutes parts sous mille formes différentes, tandis, au contraire, que celle d'Apollon tuant un lézard offrirait un exemple unique, et même, de la part de l'artiste, une inadvertance inexplicable.

Un fait important repousse pareillement l'interprétation vulgaire, c'est que le nom de *Sauroctone* ne se rencontre nulle part dans la mythologie grecque, et que nous le connaissons seulement par le texte de Pline et par la rubrique des épigrammes de Martial.

Mais nous ne devons pas nous borner à ces aperçus. Pour reconnaître avec quelque certitude la pensée de Praxitèle, deux choses sont à examiner : d'abord, le caractère du personnage qui pique le lézard ; ensuite, l'esprit dans lequel le lézard a été employé dans les monuments allégoriques des anciens.

En ce qui concerne la figure elle-même, on peut se demander si elle représente un dieu, ou simplement un enfant qui agace le reptile. Le mot d'*Apollon* (*Apollinem*) ne se trouvait point dans les éditions de Pline, antérieures à celles du P. Hardoin. C'est ce savant qui l'a rétabli ; il a lu *puberem Apollinem*, au lieu de *puberem*. Mais il n'a fait cette restitution, que d'après plusieurs manuscrits regardés comme les plus exacts [1].

Nous savons, en général, que les statuaires grecs descendirent rarement à cette imitation de sujets vulgaires, qu'on pourrait appeler *sculpture de genre*, et rien ne prouve que Praxitèle y ait jamais abaissé son ciseau. Si, d'ailleurs, ce maître eût voulu représenter un simple enfant, il ne lui aurait pas donné les formes épurées d'une divinité. L'antique a distingué, par de trop justes nuances, la nature humaine ordinaire, celle des faunes, celle des héros, celle des dieux, pour que nous puissions prêter à Praxitèle une erreur de ce genre.

Mais il est, dans la statue même, une preuve non moins convaincante, c'est la bandelette qui noue les cheveux. Si l'élégance

[1] Hard., *in Plin.*, lib. XXXIV, not. 12.

des formes n'annonçait pas que cette image représente un dieu, la bandelette le prouverait complétement. On sait que cette espèce de couronne n'appartenait qu'aux dieux, aux rois, aux prêtres, aux athlètes victorieux. Or, il ne pouvait exister aucun motif pour représenter un athlète tuant un lézard ou jouant avec un lézard : il suit de là que le personnage de Praxitèle est un dieu. Mais ce dieu, à peine adulte, ce dieu armé d'une flèche, ne peut être qu'Apollon ou l'Amour. Cette dernière opinion paraît avoir été celle de Martial. Elle se montre assez clairement dans ce distique, apparemment composé sur quelque répétition de la même statue : *Cesse, cruel enfant, de tendre des piéges à ce lézard qui s'approche de toi : il ne désire que de mourir sous ta main.*

Ad te reptanti, puer insidiose, lacertæ
Parce, cupit digitis illa perire tuis.

On voit bien que ces mots de *mourir sous ta main* sont pris au figuré. Martial pensait donc, comme nous, que le dieu ne tue point le lézard, mais, au contraire, qu'il le réveille, qu'il le pénètre de nouvelles ardeurs. Quand même, dans la pensée de Martial, ce ne serait pas un dieu, mais seulement un simple enfant qui stimulerait le lézard, il n'aurait pas l'intention de le tuer, par cela précisément que le lézard désire expirer sous ses doigts : il y aurait toujours dans cette expression une métaphore. Toutefois, dans cette alternative, nous devons préférer la version de Pline, suffisamment autorisée et plus conforme à d'autres caractères mythologiques, comme je vais le faire voir tout à l'heure.

Prouver maintenant qu'Apollon est le soleil : cette vérité se reproduit partout dans les écrits des anciens; mille monuments la confirment. L'identité d'Apollon et du soleil est le fondement de toutes les fables relatives à Apollon, le motif de tous ses attributs, la source de presque toutes ses dénominations.

C'est donc le soleil que l'artiste a représenté, mais, de plus, c'est le soleil de l'équinoxe du printemps. Il faut ici que je rappelle en deux mots l'esprit des fables. Les anciens, voulant honorer

le soleil à tous les degrés de sa carrière annuelle, le représentèrent sous des traits différents, suivant qu'il était plus ou moins avancé, soit dans son ascension, soit dans sa décroissance. Le génie de l'allégorie mit en œuvre, à cet effet, deux moyens : l'un consistait à montrer successivement ce personnage sous les dehors d'un enfant, d'un jeune homme, d'un homme fait, d'un vieillard; l'autre fut de créer plusieurs dieux, qui, tantôt par leur état de faiblesse et même d'infirmité, tantôt par leurs combats, leurs victoires, leur épuisement, exprimaient l'idée des révolutions périodiques de l'astre du jour. Ce fait me paraît hors de doute. Mais nous en avons, quant à la question actuelle, une preuve suffisante dans le passage de Pline, que je viens de rapporter. Puisque cet auteur nous dit que Praxitèle représenta Apollon à l'âge de la puberté, il faut bien croire que la série des fables relatives à ce dieu admettait une époque où il n'avait pas encore atteint cet âge, une époque où il était parvenu au plus haut degré de sa force, c'est-à-dire de sa chaleur et de son éclat.

Ainsi donc la statue de Praxitèle, vulgairement appelée, au temps de Pline, *le Sauroctone*, représentait un dieu; ce dieu était Apollon, Apollon au premier moment où il commençait à jouir de la puissance d'un homme. De plus, Apollon, chez les anciens, était le soleil. Cette statue représentait donc le soleil arrivant à l'âge de la puberté, c'est-à-dire le soleil parvenant à l'équinoxe du printemps.

Telle est, en effet, l'idée que nous présente le dieu de Praxitèle.

Une tranquillité parfaite règne dans ses traits; sa puberté n'a point encore troublé la paix de son âme. Il est coiffé à peu près comme une jeune fille. Ses cheveux serrés se réunissent en un seul nœud derrière la tête. L'extrême simplicité de cet ajustement répond à l'accent des formes. Tel est le portrait, que fait Ovide, de Bacchus à peine adulte, lorsque son front, que des rayons commencent à peine à dorer, est encore celui d'une vierge : *tibi... virgineum caput est* [1]. Tandis que, de la pointe du

[1] Ovid., *Metam.*, lib. IV, vers. 20.

trait qu'il tient de sa main droite, le dieu paraît vouloir piquer le lézard, il s'appuie du bras gauche contre l'arbre où grimpe ce reptile et penche mollement sa tête pour le regarder. Le poids du corps se partage entre la jambe droite et le bras gauche, et tel est le balancement de cette pose, que si l'appui de l'arbre manquait, la figure perdrait son équilibre. Cette attitude vacillante est moins celle d'un homme que celle d'un enfant.

Mais il est un moyen d'apprécier encore mieux le caractère de l'Apollon de Praxitèle, c'est de nous le représenter auprès de l'Apollon Pythien du Belvédère; c'est de les comparer. La marche animée de ce dernier, le développement de sa poitrine, la magnificence de sa chevelure, l'énergie et la légèreté de ses formes; la naïveté de l'autre, son regard timide, sa coiffure modeste, ses formes tranquilles: des caractères si différents n'ont pas été choisis sans quelque intention. La religion honorant tour à tour Apollon en divers points de sa carrière annuelle, la sculpture, pour se conformer à cet esprit, devait varier aussi ses compositions et ses types. C'est ce que nous retrouvons dans ces deux images: l'une me paraît être celle du soleil au solstice d'été, dans la plénitude de son exaltation et de sa puissance; l'autre, celle du soleil, à l'équinoxe du printemps, lorsque sa force est toute nouvelle, lorsqu'il essaye encore, pour ainsi dire, les feux dont il va embraser l'univers.

Considérons maintenant l'emblème du lézard.

Dans les monuments où cet animal est représenté, nous ne trouvons rien que de conforme à sa nature. Pour composer leurs allégories, les anciens avaient étudié avec soin la nature physique et le caractère moral des animaux. Ils peuvent avoir commis quelques erreurs; c'est là un effet des opinions populaires; mais jamais ils n'ont fait de graves contre-sens, comme celui de supposer que le soleil tue les lézards.

Leurs naturalistes, et Aristote même, n'ont à peu près rien écrit sur les habitudes de cet animal. Les monuments nous en disent davantage, et nos savants modernes suppléent entièrement au silence des anciens.

Le lézard se présentait sous divers aspects au génie allégorique des prêtres et des artistes.

Il est au nombre des animaux que l'hiver engourdit et qui passent cette saison dans un état de torpeur semblable au sommeil.

Mais, parmi les animaux de ce genre, il est un des premiers qui éprouvent l'influence de la nouvelle saison. « A peine, dit M. de » Lacépède, les premiers jours du printemps viennent-ils ré» chauffer l'atmosphère, que le lézard, sortant de la stupeur que » le grand froid lui a fait éprouver, et renaissant, pour ainsi dire, » à la vie, reprend son agilité et recommence ses jeux amou» reux [1]. »

« Autant, dit M. de la Treille, les salamandres (espèce de lé» zards) se sont hâtées de nous annoncer par leur disparition l'ar» rivée de l'hiver, autant elles sont promptes à nous prévenir » que nous touchons à des jours plus doux et plus sereins; tout » est même encore hiver pour nous, que le printemps renaît » pour elles [2]. »

Les mœurs du lézard vert, qui est celui des monuments antiques, sont égales en ce point à celles du lézard gris et de la salamandre. « Il en est de même, dit encore à ce sujet M. de Lacé» pède, du lézard d'Amérique, qui a quelques rapports avec le » lézard vert. Les jours sereins qui brillent quelquefois pendant » l'hiver, le raniment au point de le faire sortir de sa retraite; » mais le froid, revenant tout d'un coup, le rend si faible, qu'il » n'a pas la force de rentrer dans son asile, et qu'il succombe à » la rigueur de la saison [3]. »

En troisième lieu, le lézard se plaît à s'étaler aux rayons du soleil; sa force vitale paraît s'accroître avec les feux de l'atmosphère, plus la chaleur est ardente, plus ses couleurs sont brillantes et variées. Comme le serpent, il quitte sa peau et la renouvelle; comme ce reptile, il se glisse avec vivacité dans des passages

[1] M. de Lacépède, *Hist. Nat. des Quadrup. ovip.*, t. I, p. 305.
[2] M. de la Treille, *Hist. Nat. des Salamand. de France*, p. 12.
[3] M. de Lacépède, *ibid.*

étroits, et semble porter jusque dans son obscure retraite les feux dont il est pénétré.

Du reste, le lézard n'a rien de malfaisant; lorsqu'il voit un homme, loin de chercher à l'offenser, il s'arrête et paraît le considérer avec complaisance [1].

On sent combien ces diverses qualités offraient de matière aux allégories.

Engourdi tous les hivers, le lézard, dans cet état d'assoupissement, devint un emblème du sommeil. C'est en ce sens que nous le voyons employé auprès de différentes figures endormies: comme, par exemple, aux pieds d'une figure antique en ronde-bosse représentant le génie du sommeil, publiée par Alexandre Maffei; à côté d'une autre figure du Sommeil, publiée par Tollius; aux pieds d'une figure de l'Amour endormi de la Villa Borghèse; aux pieds d'une figure de la Mort, de la collection Mathei, et sur d'autres monuments que je m'abstiens de citer.

Il faut faire, à ce sujet, une remarque, c'est que dans tous les monuments, où le lézard est endormi, il est placé transversalement, et plus souvent la tête en bas. La figure, publiée par Tollius, est exceptée : cela vient de ce que le lézard s'est endormi à côté de deux têtes de pavots. Cette position renversée distingue le lézard endormi, qui est le lézard de l'hiver, d'avec le lézard grimpant qui est celui du printemps et de l'été. Il ne me paraît pas que personne ait fait cette distinction : elle facilite cependant l'intelligence d'un assez grand nombre de monuments.

Le lézard dormant pendant l'hiver, et l'hiver étant la saison des brouillards et de l'humidité, le lézard endormi devint un emblème de l'élément humide. Telle est la signification qu'il faut lui donner quand on le rencontre auprès des figures de Mercure, comme sur une pierre publiée par Gori [2] et sur quelques autres.

Sur la pierre de Gori, Mercure est debout; il est caractérisé par son pétase, ses talonnières, son caducée : d'une main, il tient

[1] M. de Lacépède, *Hist. Nat. des Quadrup. ovip.*, t. I, p. 12.
[2] Gori, *Nov Thesaur. gemm. vet.*; Rom., 1781, t. I, n° 48, p. 28, 29.

une bourse ; sur l'avant-bras droit est posé un coq ; ce sont là les attributs les plus fréquents de ce dieu. Mais, ce qui est moins commun, à ses pieds est un capricorne, et sur les côtés, à droite et à gauche, se voient un scorpion, une tortue, un lézard la tête en bas. Gori s'est dispensé d'expliquer ces emblèmes. Il s'en excuse, en disant qu'ils sont le produit du caprice et que personne n'en a donné l'explication avant lui [1]. Je doute qu'une semblable opinion trouve jamais son application. Il existe sans doute dans les monuments antiques des énigmes qui, dans l'état actuel de la science, ne peuvent point être expliquées, mais que les anciens aient donné à leurs dieux des attributs dénués de sens, c'est ce qu'on persuaderait difficilement.

Mercure était classé parmi les dieux célestes et parmi les dieux infernaux. Jupiter l'avait établi son messager entre les enfers et lui. Chaque nuit il parcourait les airs, la terre, les mers, rassemblait les âmes qui s'étaient séparées de leurs corps dans la journée, les conduisait dans l'empire de Pluton ; assistait à leur jugement et les ramenait sur la terre quand elles devaient habiter de nouveaux corps. De là lui venait le surnom de Ψυχαγωγός, ou de *conducteur des âmes*, et celui de *Pompaios* ou de *conducteur des pompes funèbres.*

C'est ce que nous disent Diogène Laërce, Virgile, Horace, Apollodore, Lucien, Homère particulièrement, et une foule d'autres poëtes et philologues anciens. Mais l'empire des morts étant situé par delà les gouffres de l'Océan [2] ; il s'ensuivait que Mercure comptait parmi ses attributs tous les emblèmes représentatifs de l'élément humide : le cygne, le canard, les poissons, le porc. On le voit même tenant en main la situla ou le sceau d'Isis, emblème de l'eau. Or, ces animaux, gravés sur la pierre de Gori et sur d'autres pierres semblables, sont tous de ce genre. Le capricorne et le scorpion caractérisent les deux mois les plus humides et les plus froids de l'année ; la tortue est l'emblème de l'eau et de la

[1] Gori, *Nov. Thesaur. gemm. vet.* Rom., 1781, t. I, n° 48, p. 28, 29.
[2] Homère.

navigation. Nous voyons, au moyen de ces rapprochements, la signification du lézard, représenté endormi et la tête en bas : il est, comme le capricorne, le scorpion et la tortue, un emblème de l'élément humide.

Je dois ajouter un mot pour confirmer mon explication au sujet de la tortue. Mercure est quelquefois représenté portant une écaille de tortue, ou bien une tortue vivante sur l'épaule ou sur la tête. Le monument de ce genre, le plus singulier que nous connaissions, est une pierre du cabinet de Stosch : on y voit ce dieu sortant des enfers, marchant avec effort, comme un homme qui grimpe, et portant sur sa main gauche une âme qu'il ramène au monde; sur son épaule droite est une tortue vivante. Winckelmann croit voir dans ce signe une allusion à la lyre que Mercure a inventée et formée d'une écaille de tortue. Cette explication n'est nullement admissible. Homère peint Mercure enlevant de ses deux mains la tortue qui rampait à terre, et, à l'instant même, lui arrachant la vie[1]. Comment se trouverait-elle vivante sur l'épaule de ce dieu? La tortue vivante sur la tête ou sur l'épaule de Mercure est un emblème de l'élément humide, un emblème des eaux qu'il traverse pour revenir des enfers : elle est l'attribut, non de Mercure dieu céleste, mais de Mercure dieu infernal.

Entre tous les animaux que l'hiver engourdit, le lézard étant un des premiers qui se réveillent à la renaissance du printemps, devint, à cause de sa qualité particulière, un emblème du printemps lui-même, un attribut du soleil de l'équinoxe. Nous arrivons à notre statue, et l'on voit bien déjà qu'un artiste tel que Praxitèle ne peut pas avoir conçu la pensée de représenter le soleil du printemps tuant le lézard, puisqu'au contraire, dans la nature, il le ranime.

Ce ne seront point des raisonnements que je présenterai à l'appui de mon opinion, ce seront des monuments. Il en est plusieurs dont la signification est tellement claire, qu'il suffit de les rappeler.

[1] Homer., *Hymn.*, vers. 39 et seqq.

Le premier est une pierre où est gravé un sujet égyptien. Chifflet l'a rangée parmi les *abraxas* ou pierres dites *basilidiennes* [1]. Cuper l'a publiée, après lui, dans sa *Dissertation sur Harpocrate* [2], et Montfaucon l'a donnée encore, après ces deux savants [3]. La composition en est tellement semblable à celle de Praxitèle, qu'on dirait que le même artiste ait exécuté l'un et l'autre ouvrage, en prêtant à l'un toute la vivacité de l'expression égyptienne, en donnant à l'autre toute la grâce des images grecques.

Cette pierre représente Horus sortant de la fleur de lotus, où il a passé son enfance ; un de ses pieds pose encore au fond du calice : il a porté l'autre sur le sommet des corolles, pour s'élancer au dehors. L'une de ses mains est armée d'un fouet ; sa tête est ceinte de rayons ; au-dessus se voit une étoile. Devant lui est un lézard, la tête en haut, qui le regarde et qui semble le suivre dans les airs. On sait qu'Horus est le même dieu qu'Apollon. Hérodote, Diodore de Sicile, Plutarque, Macrobe, l'attestent également. Il n'existe pas, sur ce point, deux opinions parmi les anciens. Or, ce dieu Soleil, cet Apollon égyptien, sort de la fleur de lotus, emblème de l'humidité, où il est demeuré caché pendant l'hiver. Ses formes sont celles d'un adolescent. Il s'élance dans les cieux, il représente donc le soleil de l'équinoxe de mars, ou, autrement, le soleil arrivant à la puberté. Le lézard qui grimpe devant lui est un emblème du même équinoxe, un attribut du soleil du printemps ; il se ranime, parce que le soleil du printemps ranime toute la nature. Cuper voit dans le jeune dieu un Harpocrate : c'est une méprise. Harpocrate est toujours enfant et toujours boiteux, par la raison qu'il représente exclusivement le soleil des premiers trois mois qui suivent le solstice d'hiver. La signification de cette composition n'est donc pas douteuse : elle représente le renouvellement des feux du soleil à l'équinoxe du printemps, et le réveil des êtres, à cette époque du rajeunissement

[1] J. Chifflet, *Comment. in tab. abrax.*, tab. IX, n° 35.
[2] Cuper, *Harpocrat.*, p. 7.
[3] Montfauc., *Antiq. Expl.*, t. II, part. II, pl. CXLVIII.

universel. Changeons le nom du dieu ; d'Horus faisons Apollon ; à la pierre gravée substituons une statue, nous aurons reproduit la composition de Praxitèle : même scène, même allégorie. Il est évident que les deux artistes ont puisé à la même source, si toutefois le prétendu Égyptien ne s'est pas saisi de la pensée du statuaire Grec.

Une autre pierre n'est pas moins curieuse. Elle a été publiée par Passeri [1], qui ne l'explique pas plus que Chifflet et Cuper n'ont expliqué la précédente. Quatre animaux y sont réunis; au milieu est une grenouille assise et vue de face ; à la gauche de la grenouille, est un lézard, la tête en bas ; à sa droite, un lézard, la tête en haut ; au-dessus, un crabe. Des étoiles semées dans le champ annoncent que l'ensemble forme une allégorie astronomique.

La grenouille, comme le lézard, est engourdie pendant l'hiver. Plutarque nous dit qu'elle est un emblème du printemps [2]. Suivant Horapollo, elle représente un homme qui a recouvré la faculté de marcher après en avoir été privé [3]. Chez les Égyptiens, enfin, elle était un emblème du principe humide de la nature : c'est ce que la table Isiaque montre en plusieurs endroits. Ces explications découlent de la même idée. Dans la pierre que nous cherchons à expliquer, la grenouille représente le principe humide éprouvant successivement l'influence des trois saisons. Le lézard la tête en bas ou le lézard endormi est l'emblème de l'hiver; le lézard grimpant, l'emblème du printemps ; le crabe ou le cancer, l'emblème de l'été. Quant aux deux lézards en particulier, la différence bien indiquée entre celui qui est endormi et celui qui est réveillé, ne peut laisser aucun doute sur la signification de l'un et de l'autre.

Une autre pierre, publiée aussi dans les Abraxas de Chifflet [4], est peut-être encore plus curieuse. On y voit deux personnages

[1] Passeri, *Thes Gemm. astrifer.*
[2] Plutarch., *De pyth. orac.*, t. II, p. 400.
[3] Horapoll., *Hierogl.*, lib. II, cap. CII.
[4] Chifflet, *loc. cit.*, tab. XXVIII, n° 120

debout, posés de profil et en face l'un de l'autre. Tous deux ont une couronne sur la tête ; tous deux sont vêtus d'une robe longue faite d'une étoffe à carreaux ; ils approchent tous deux un doigt de leur bouche, et de l'autre main ils tiennent tous deux la garde de leur épée qui est appliquée contre leur ceinture. La ressemblance entre eux est parfaite. Dans l'intervalle qui les sépare, sont placés, sur une ligne perpendiculaire : tout en haut, un papillon ; au-dessous du papillon, un lézard grimpant ; sous le lézard, un crabe, et sous le crabe, un signe qui n'a pas été reconnaissable pour moi, et que Chifflet pareillement n'a pas reconnu. Cet auteur suppose que les deux personnages sont deux généraux qui s'entretiennent de quelque stratagème de guerre. Il se fonde sur ce que, suivant Oppien, le cancer est un emblème de la prudence nécessaire dans les conseils[1]. Cette explication est évidemment fausse. La couronne, le doigt sur la bouche, l'impossibilité de donner au lézard une signification qui s'accorde avec celle des autres emblèmes, doivent la faire rejeter. D'ailleurs, les pierres gravées sont généralement des sujets religieux ; c'est par les principes du culte qu'elles s'expliquent.

Ces deux personnages sont, dans mon opinion, deux Horus, c'est-à-dire deux dieux-soleils, représentant chacun une moitié de l'année. La couronne est l'emblème de leur royauté ; l'épée, celui de leur puissance. La robe de plusieurs couleurs, *vestis variegata*, est le vêtement le plus ordinaire d'Horus, quand ce dieu est vêtu ; le doigt sur la bouche, enfin, n'est pas un signe moins caractéristique. Rien de plus commun que cette manière de représenter Horus. Les signes intermédiaires sont la représentation des effets que produisent sur la nature les phases du soleil. Le lézard est le symbole du printemps ; le cancer, celui de l'été ; le signe effacé, apparemment celui de l'hiver. Le papillon est l'emblème de l'âme universelle, qui, à la faveur des températures successives, pénètre dans tous les corps, respire dans toutes les parties de la création.

[1] Oppian., lib. II.

Que si l'on pouvait douter du sens de cette composition, j'en produirais plusieurs à peu près semblables, et une, entre autres, dont la signification est encore plus claire. C'est le revers d'un scarabée, publié par Gronovius parmi les pierres de Gorlée, et que ce savant n'explique point [1]. On y voit les deux mêmes personnages ; ils sont vêtus l'un comme l'autre, et tous deux tiennent leur épée sur la ceinture ; mais l'un des deux seulement pose le doigt sur la bouche, ce qui est plus régulier ; l'autre tient en main une fleur. Au milieu, à la place des quatre symboles de la pierre précédente, est un serpent, la tête élevée et ceinte d'un limbe. Le doigt sur la bouche, qui caractérise une des deux figures seulement, nous montre Horus, ou le soleil régnant dans le silence de la nature, de l'équinoxe d'automne à l'équinoxe du printemps ; la fleur, symbole de l'autre personnage, fait reconnaître Horus régnant dans le temps de la germination, de l'équinoxe du printemps à celui de l'automne. Le serpent couronné, qui seul tient la place du papillon, du lézard et des autres symboles, a la même signification que ces quatre signes réunis ; il représente l'âme de la nature circulant dans l'univers pendant chacune des saisons. Ajoutons que cette composition est placée derrière un scarabée, image du soleil, et nous n'aurons aucun doute, ni sur sa signification, ni sur celle de la pierre de Chifflet.

D'autres gravures de plus d'un genre, et particulièrement des monnaies, soit de la ville de Camarine, ou plutôt de celle d'Amphipolis, nous donneraient encore la preuve que le lézard était consacré à Apollon, et que, dans l'esprit de cette consécration, il représentait le printemps et l'été. Mais le temps me manque : je les supprime.

Emblème de l'hiver quand il est endormi, emblème du printemps quand le soleil le réveille, le lézard, avons-nous dit, se plaît à étaler ses riches couleurs sous les rayons les plus ardents de cet astre ; l'amour de ce reptile pour le soleil le fit placer parmi les emblèmes représentatifs du soleil lui-même, mais seulement

[1] A. Gorl., *Dactyliothec.*, part. II, n° 557.

eil d'été. Porphyre nous apprend ce fait, en parlant des iens : « Ils donnent aux dieux, auteurs de la nature, nous il, les noms de différents animaux ; ils appellent le soleil ι, *dragon, épervier, lézard* [1]. » Ce sont là en effet les ani- que nous retrouvons sur les monuments comme symboles eil d'été.

· une pierre publiée par Montfaucon, on voit un lézard s'éle- dans les cieux et paraissant s'élever vers la lune [2]. C'est à une image de la conjonction de la lune et du soleil.

blème du soleil, le lézard devint naturellement un attribut llon Augure. Il y avait, dans la Sicile, des devins connus e nom de *Lézards* ou *Galéotai* [3].

voyait, dans le bois sacré d'Olympie, une statue du devin ybule. Sur son épaule droite était un lézard, emblème llon dévoilant l'avenir à ce prétendu prophète [4].

ce que le lézard portait sur le soleil des regards assurés, le e conclut que des compositions pharmaceutiques extraites de orps pourraient guérir le mal aux yeux [5]. Une pierre gravée, binet de Stosch, représentait un lézard, autour duquel se cette inscription : *Lumina restituta (la vue recouvrée)* [6].

in des feux du soleil, le lézard, si l'on broyait sa chair, devait disait-on, exciter les ardeurs de l'amour. On connaît cette d'imprécation de la Magicienne de Théocrite : « Froid amant, n je te broierai un lézard et je te présenterai cette irri- boisson [7]. »

mphibologie que présentait enfin le nom de *Sauros*, déno- ion la plus usitée du lézard, en fit l'emblème d'une des inces de la génération. C'est sous cette forme symbolique, s'introduisit jusque dans les mystères d'Éleusis. Mais il serait

rphyr., *De Abst.*, lib. IV, cap. XVI, p. 332.
ontfauc., *Antiq. expl.*, t. II, part. II, pl. CLXXVI.
cer., *De divinat.*, lib. I, cap. XX.
us., lib. VI, cap. II.
n., lib. XXIX, cap. XXXVIII.
inckelm., *Pierres grav. de Stosch*, VII[e] class., n° 124, p. 553.
eocrit., *Idyl.*, lib. II, vers. 58.

inutile, pour notre objet, d'éclaircir cette partie de son histoire mythologique.

Tout ce que j'ai dit doit montrer qu'Apollon ou le soleil n'a pu, sous aucun rapport, être représenté tuant un lézard. Apollon arrivant à l'âge de la puberté, c'est-à-dire le soleil de l'équinoxe du printemps, ne tue point le lézard ; au contraire, il le rend à la vie.

Il n'a jamais existé enfin, dans le culte grec, d'Apollon Sauroctone. Ce prétendu mythe est totalement étranger à la saine antiquité.

Si, au temps de Pline, le peuple, et peut-être le peuple romain seulement, s'était persuadé qu'Apollon avait tué des lézards, cette fausse idée ne pouvait venir que d'une autre erreur, c'est que le lézard était malfaisant ; mais rien ne prouve qu'une semblable opinion se fût établie dans la religion grecque.

Nous voyons, au contraire, que le lézard était consacré à Apollon, qu'il lui donnait son nom, et qu'il le remplaçait même quelquefois dans les allégories religieuses. Nous pouvons dire, par conséquent, avec toute apparence de vérité, que la composition de Praxitèle fut un hommage rendu à l'astre qui ramène le printemps. Cette gracieuse image d'Apollon ranimant le lézard est un des innombrables exemples qui servent à attester que la religion des Grecs, dans son essence, était un culte en l'honneur de la nature et des éléments, et que l'intervention des animaux dans les allégories religieuses ne fut qu'un moyen d'exprimer la puissance des dieux et de peindre plus vivement, dans l'esprit du peuple, l'idée de leurs bienfaits.

SUR LE CABINET

D'ANTIQUITÉS ET D'OBJETS D'ART

DU COMTE DE CHOISEUL-GOUFFIER[1].

La perte que nous avons faite de M. le comte de Choiseul-Gouffier, va donner lieu à une vente d'antiquités et d'objets d'arts[2], qui mérite, de la part des personnes attachées à ce genre de connaissances, une attention particulière. Ambassadeur près de la Porte-Ottomane, depuis l'an 1784 jusqu'à l'époque de la Révolution, M. de Choiseul s'occupa, pendant les neuf années de son séjour en Turquie, à faire lever des plans des parties de la Grèce les plus curieuses sous le rapport de l'histoire ; à faire dessiner des vues de différentes villes, intéressantes par leur ancienne illustration, et par les monuments antiques qu'elles renferment encore, telles qu'Athènes, Sparte, Sicyone, Éleusis, Delphes, Délos, etc. ; à rassembler des antiquités de tous les genres, statues, bas-reliefs, vases, autels, pierres sépulcrales ; à faire dessiner ou copier en relief, soit dans leur état actuel, soit avec des restaurations qui les rétablissent dans leur intégrité primitive, tous les plus beaux monuments d'architecture ancienne de la Grèce et de l'Asie Mineure. Son but était de parvenir à composer, par la réunion de ces travaux particuliers, une image fidèle de ce beau pays, considéré dans ses monuments, dans ses sites, dans les restes matériels de sa grandeur ; comme son ami l'abbé Barthélemy en avait tracé le portrait, en le considérant dans ses usages civils et religieux, ses lois, ses mœurs et ses connaissances de tous les genres.

Des hommes de lettres, des antiquaires, des artistes, concou-

[1] *Catalogue d'Antiquités*, *Copies d'Antiquités*, *Tableaux*, *Dessins*, *Cartes*, etc., formant la collection de feu M. le comte de Choiseul-Gouffier, par M. J. J. Dubois. *Paris*, 1818, in-8°.

[2] Cette vente eut lieu à l'ancien hôtel Marbeuf, dit *Idalie*. le 20 juillet et jours suivants, en 1818.

rurent à cette noble entreprise. L'abbé Barthélemy et M. Barbié du Bocage contribuaient, de Paris même, à indiquer les points géographiques, sur lesquels il convenait de multiplier les recherches, ou parce qu'ils étaient moins connus, ou parce qu'il y avait plus d'espoir d'y faire des découvertes utiles. Deux Français, établis dans la Grèce, guidèrent aussi l'illustre voyageur, et lui procurèrent une foule de monuments importants : l'un était M. Cousinéry, consul de Salonique, un de nos plus savants numismatistes, connu par les deux riches collections de médailles qu'il a formées successivement, et par divers écrits ; l'autre, M. Fauvel, aujourd'hui vice-consul à Athènes, artiste habile, amateur éclairé, dont on ne peut trop louer le zèle, qui a retiré de la terre, ou arraché à une destruction inévitable, une immense quantité d'objets curieux et quelques-uns d'un grand intérêt.

M. Dubois, à qui nous devons l'excellent Catalogue de M. de Choiseul, était aussi au nombre de ses collaborateurs les plus distingués. L'abbé Delille, ami du savant ambassadeur, l'accompagna dans ce beau voyage ; il parcourut la Grèce avec lui, et fit entendre les accents des muses françaises sur les bords du Méandre et de l'Ilissus.

Toutes les découvertes ou les vérifications, ainsi que tous les monuments dont l'acquisition serait le fruit des recherches de M. de Choiseul-Gouffier, devaient servir à enrichir son *Voyage pittoresque de la Grèce*, dont le premier volume, entrepris après une première visite de la Propontide et de l'Archipel, avait paru en 1782.

Tout ne réussit point au gré de M. de Choiseul. Ami sincère de la Grèce, il parcourait cette terre classique avec un sentiment de respect qui lui interdisait non-seulement tout acte de violence tendant à mutiler des édifices, et à en arracher leurs antiques ornements, mais encore jusqu'à l'emploi des autorisations, données par le gouvernement ottoman, pour l'enlèvement d'objets isolés, lorsque cette mesure paraissait attrister les malheureux descendants des artistes à qui nous devons les règles et les modèles du bon goût.



Mais la cause la plus fatale des pertes qu'a faites ce digne amateur, fut la nécessité où il se trouva de quitter précipitamment Constantinople, au commencement de l'année 1793. Les recherches de ses agents furent suspendues par cet événement. Plusieurs objets passèrent dans des mains étrangères. Vingt-cinq caisses, remplies de marbres précieux, et déposées à Smyrne, périrent dans un incendie, qui consuma une partie de cette ville en 1797. Vingt-six caisses, expédiées d'Athènes, en 1802, lorsque M. le comte de Choiseul, de retour en France, s'occupait de rassembler ses richesses, furent prises par une frégate anglaise que commandait feu lord Nelson. Le noble lord, ayant appris la nature de cette cargaison, et connu le nom du propriétaire, obtint le désistement de ses officiers, qui rivalisèrent avec lui de générosité, et déposa les vingt-six caisses à Malte, où il les laissa pour être mises à la disposition de l'illustre antiquaire français. Mais, après la mort de lord Nelson, un autre officier anglais, venu à Malte, ignorant apparemment les droits de M. de Choiseul sur ces monuments précieux, jugea à propos de s'en emparer, et les transporta en Angleterre, où ils sont devenus le sujet d'une juste réclamation de M. de Choiseul et de sa famille.

Ce sont les objets rendus à M. de Choiseul par le gouvernement français, laissés à Constantinople, en 1793, ou conservés en France pendant la Révolution, par de fidèles dépositaires, tels que M. Barbié du Bocage, qui forment la collection réunie à Paris dans l'élégant pavillon du jardin, dit de Marbeuf, construit à cet effet par M. de Choiseul. Cette collection s'enrichissait encore de jour en jour, par la rentrée de quelque objet égaré, et elle commençait à se classer avec méthode, lorsque la mort du propriétaire, arrivée à Aix-la-Chapelle, le 13 juin 1817, en a occasionné la vente.

Les faits que nous venons de rappeler, en montrant ce qu'elle aurait été sans les pertes énormes éprouvées par M. de Choiseul, font encore pressentir ce qu'elle est réellement. Riche dans presque tous les genres qui peuvent intéresser les antiquaires, elle forme en même temps le musée d'un savant, le

cabinet d'un curieux. A des monuments de sculpture antique, tels que des figures en ronde-bosse, des bustes, des bas-reliefs, des autels, des siéges, des vases, des pierres sépulcrales, dont plusieurs portent des inscriptions funéraires, se joignent des inscriptions grecques appartenant à l'histoire générale, des plâtres moulés sur l'antique, des modèles exécutés en relief d'après les monuments d'architecture les plus célèbres de la Grèce, des cartes, des plans, et enfin des tableaux représentant les ruines les plus importantes des pays que M. de Choiseul a visités.

Ce serait une entreprise téméraire, peut-être même déplacée, que de vouloir, dans un aperçu saisi à la hâte, désigner, au milieu de tant d'objets intéressants, ceux qui sont les plus dignes d'appeler les regards, soit de l'érudit, soit de l'ami des arts. Il en est cependant plusieurs que l'opinion publique a déjà distingués, et qui ont même acquis une juste célébrité. C'est sur quelques-uns de ceux-là seulement que nous jetterons un coup d'œil rapide.

Parmi les monuments de sculpture, se font remarquer une statue grande comme nature, représentant un jeune homme debout et nu, vraisemblablement un athlète, la tête ceinte d'une tresse de ses propres cheveux, tenant dans sa main droite une bandelette; une figure de femme, debout et drapée, dont la tête et les avant-bras n'existent plus, grande aussi comme nature, et remarquable par une draperie abondante et facile; un buste d'un travail un peu sec, cependant curieux, trouvé dans un tombeau avec deux autres têtes représentant Lucius Vérus et Marc-Aurèle, et où l'auteur du Catalogue, sans aucune preuve positive, mais par une conjecture ingénieuse, croit découvrir l'image d'Hérode Atticus; un buste d'Esculape, bien conservé; un siége de marbre blanc, dont le devant est soutenu par les cuisses et les pattes d'un lion, et dont le côté droit est enrichi d'ornements d'un assez bon style. Ce dernier monument a été publié par M. Millin, dans son *Voyage au midi de la France.* (Atlas, planche XXXVIII.)

Nous devons citer aussi un fragment d'un bas-relief, du plus ancien style, représentant Agamemnon, Talthybius et Épéus, dont les noms sont écrits auprès de chaque figure; monument

très-remarquable par sa haute antiquité ; des vases, de forme ovale, ornés de figures en bas-relief, d'un style ancien et ferme, pleines de noblesse et de grâce, et sur l'un desquels se lisent les noms de Sostrate, de Callinis, etc. ; quelques pierres sépulcrales, portant des bas-reliefs du même style que ces vases, et vraisemblablement du même temps ; d'autres pierres de ce genre, ornées de bas reliefs, et intéressantes, sinon par le mérite de la sculpture, du moins par la composition des sujets, et par la naïveté des inscriptions. Telle est celle-ci, du style le plus dégradé, mais digne des plus beaux temps par la pensée. Un homme mourant, à demi couché sur un lit, présente à une femme, assise à ses pieds et voilée, une couronne de fleurs, emblème touchant de la reconnaissance du mari pour le bonheur que sa femme a répandu sur sa vie, et de ses vœux pour qu'elle soit encore heureuse après lui. L'inscription où la veuve parle, ne contient que ces mots : *Numénius, fils de Numénius, salut!* ou plutôt, *Numénius, fils de Numénius, sois heureux!*

On ne remarque pas avec moins de curiosité un petit bas-relief représentant un homme, une femme et un enfant, qui sacrifient une truie à deux déesses, dont l'une est évidemment Cérès, et l'autre nous paraît devoir être Proserpine. Le costume de ce dernier personnage est bon à observer sous plusieurs rapports.

Les sculptures du temple de Thésée et du Parthénon d'Athènes méritent encore plus d'attention. Elles consistent en un des métopes en marbre qui décoraient autrefois l'extérieur du Parthénon, et en un grand nombre de plâtres, moulés, soit sur les autres métopes de l'un et de l'autre édifice, soit sur les figures qui composaient la frise placée autour de la *cella* du dernier. Les plâtres ont été moulés sur les lieux mêmes par les soins de M. de Choiseul. Ce sont des modèles exacts des marbres originaux enlevés par lord Elgin. Le métope n'a point été arraché de l'édifice. Il paraît que la bombe lancée impitoyablement par le Vénitien Morosini, en 1687, sur ce vénérable chef-d'œuvre de l'architecture grecque, l'avait fait tomber avec une partie de l'entable-

ment. Il a été trouvé dans des ruines, au pied des colonnes.

Les plâtres moulés sur les bas-reliefs de la *cella* du Parthénon, sont au nombre de vingt et un. Dans ce nombre, il s'en trouve plusieurs qui manquent à la collection royale, déposée en ce moment au Musée, dit des *Monuments français*. Il serait inutile de parler de la beauté et de la célébrité des sculptures que ces plâtres représentent. On sait que les originaux ont été le sujet d'une savante dissertation que M. Visconti a composée peu de temps avant sa mort, et qui a été imprimée à Londres.

Les plâtres moulés sur les métopes du temple de Thésée, d'Athènes, ne sont pas moins intéressants, soit à cause du mérite de la sculpture, soit par les éléments qu'ils fournissent à l'histoire de l'art. Presque tous manquent à la collection royale.

Mais de tous les monuments que renferme la galerie de M. de Choiseul-Gouffier, il n'en est point d'aussi importants que les Inscriptions historiques. Elles sont au nombre de cinquante-trois, sans y comprendre celles qui appartiennent à des pierres sépulcrales. Plusieurs sont déjà connues des savants, et quelques-unes ont même donné sujet à de doctes commentaires. Celle qui a été illustrée par une dissertation de M. l'abbé Barthélemy, imprimée dans le *Recueil de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (tome XLVIII, p. 337), se fait distinguer entre toutes les autres.

Depuis la savante dissertation de l'abbé Barthélemy, la pierre sur laquelle cette inscription repose, a reçu la dénomination de *marbre de Choiseul*. Elle fait connaître les sommes que les trésoriers d'une caisse particulière fournirent pour les dépenses générales de la république d'Athènes, sous l'archontat de Glaucippe, c'est-à-dire la troisième année de la XCII^e olympiade, et, par conséquent, du mois de juillet de l'année 410 avant J.-C., au mois de juillet de l'année 409. L'abbé Barthélemy, dans son beau travail, s'est principalement occupé du texte ; il a dit à peine quelques mots du bas-relief qui l'accompagne, à cause que, les têtes des deux figures étant emportées, ainsi qu'une partie des attributs qu'elles tenaient en mains, ce monument a perdu

beaucoup de son prix, sous le rapport de l'archéologie. Mais nous oserons ajouter à l'opinion de cet illustre antiquaire, que ce bas-relief est même très-curieux, quant à l'histoire de l'art. La date en est certaine : il est de la vingt-deuxième année de la guerre du Péloponèse. La date des sculptures du Parthénon et celle des bas-reliefs du temple de Thésée, ne présentent aussi aucun doute. Ces monuments se lient, par conséquent, l'un à l'autre, et on peut tirer de leur rapprochement de grandes lumières.

Si un premier aperçu ne nous a pas trompés, les inscriptions, marquées des n°s 183, 196, 203, font connaître des archontes éponymes d'Athènes, ignorés dans la partie des fastes de cette ville, que nous possédions jusqu'à présent : ce sont Mithridate, Antigone et Lycomède. Nous voyons, en même temps, dans ce choix de ces hommes illustres, de nouvelles preuves, et de l'esprit de flatterie qui porta plus d'une fois les Athéniens à conférer la dignité d'archontes à des princes étrangers, lorsqu'ils se trouvèrent sous leur dépendance, et de l'honneur qu'attachaient les princes les plus puissants à être comptés parmi les magistrats d'une telle république. Le n° 183 nous a paru renfermer les noms des citoyens qui exerçaient des magistratures en même temps que Mithridate. Ce fait doit se rapporter à la quatrième année de la CLXXII^{e} olympiade, dont l'archonte n'était pas connu.

Nous ne porterons pas plus loin cet examen. Nous en aurons dit assez pour donner une idée de la richesse de cette collection aux personnes qui n'en ont pas vu le Catalogue. Il est sans doute superflu d'ajouter combien il serait à désirer que le plus grand nombre des objets dont elle se compose, ne sortît point de la France. Notre principal objet a été d'honorer la mémoire de son illustre fondateur.

SUR

LES SCULPTURES DU PARTHÉNON.

C'est un événement bien remarquable dans la vie de feu M. Visconti, que d'avoir été appelé en Angleterre pour prononcer sur le mérite des antiquités grecques, apportées d'Athènes par le comte Elgin, dont le gouvernement anglais voulait faire l'acquisition, et constitué arbitre du prix auquel ces marbres devaient être payés au noble lord. Il fallait, pour rendre un jugement de cette nature, non-seulement associer, à la connaissance pratique de la valeur des objets d'arts que M. Visconti avait acquise par une longue expérience, toute l'intégrité qui caractérisait cet excellent homme, mais encore posséder au plus haut degré le savoir, la critique et le goût qui constituent un habile antiquaire, et qui avaient fondé sa juste réputation. Jamais questions plus curieuses et plus intéressantes ne s'étaient présentées dans le domaine des arts, et jamais plus digne appréciateur n'avait été choisi pour les décider.

Les marbres du Parthénon ou du temple de Minerve d'Athènes forment, comme on le sait, la principale partie de cette précieuse collection. Ils consistent en quatorze statues ou fragments plus ou moins considérables de statues, enlevés des deux frontons de ce célèbre édifice; en quarante morceaux environ des bas-reliefs dont se composait la frise extérieure des murs de la *cella*, et en quinze autres bas-reliefs, du nombre de ceux qui avaient été placés dans les métopes. Il y a de plus un cadran solaire, construit à Athènes, vraisemblablement vers le règne des Antonins; une des Cariatides du temple de Pandrose; quatre bas-reliefs qui ont fait partie de la frise du temple d'Aglaure; un bas-relief du temple de Bacchus; une statue colossale, tirée du monument choragique de Thrasyllus, et un grand nombre d'inscriptions grec-

ques, de colonnes sépulcrales, et d'autres monuments votifs ou funéraires.

Les antiquaires les plus savants et les artistes les plus habiles de Londres avaient déja donné leur avis sur ces monuments. Il avait été fait, sur la demande de la chambre des Communes, une sorte d'enquête, tendant à en constater le mérite sous le rapport de l'art, et, par suite, à en établir la valeur pécuniaire. Tous les juges avaient déclaré que les sculptures du Parthénon étaient des chefs-d'œuvre d'une haute beauté ; mais on remarquait des variations singulières, soit dans l'appréciation du degré de perfection de chaque monument en particulier, soit dans les aperçus et les motifs qui avaient porté chacun des juges à placer tel morceau de la collection au-dessus de tel ou tel autre, ou à le regarder comme plus ou moins accompli que tel ou tel des chefs-d'œuvre de l'antiquité qui ornent nos Musées. Le recueil de ces différentes opinions, imprimé sous le titre de *Report from the select committee on the earl of Elgin's collection of sculptured marbles*, etc. (Londres, 1816; une édition in-8° et une in-folio), est un des ouvrages les plus dignes d'attention et les plus piquants que l'on puisse lire, en ce qui appartient à l'art d'apprécier les productions de la sculpture. D'une part, on voit des hommes très-éclairés, non-seulement assimiler la généralité des marbres du Parthénon à tout ce qui existe de plus accompli parmi les chefs-d'œuvre antiques, mais placer même quelques-unes de ces figures fort au-dessus de l'Apollon, du Torse et du Laocoon. De l'autre, on voit des juges non moins habiles, en rendant hommage à la beauté de ces statues, déclarer cependant que l'Apollon, le Laocoon, et même le Taureau Farnèse, les surpassent. Les uns estiment que toutes les figures des frontons sont du temps de Phidias ; les autres croient reconnaître, à la différence du style, qu'il y en a quelques-unes du temps d'Adrien. Ici, c'est la figure représentant le fleuve Ilissus qui est la plus belle de la collection ; là, cette figure n'est qu'au second rang, et on la regarde comme très-inférieure à celle qu'on appelle *le Thésée*. Tantôt les figures des métopes sont supérieures aux bas-reliefs de la frise ; tantôt

ces bas-reliefs sont, au contraire, fort au-dessus des sculptures des métopes. Les motifs de ces jugements ne sont pas moins dignes de remarque que les décisions elles-mêmes. Suivant un des illustres appréciateurs, le Thésée ne saurait être assimilé à l'Apollon, car, dit-il, l'Apollon est, quant à l'idéal, la plus belle statue qui existe ; suivant un autre, le Thésée surpasse l'Apollon, par cette raison même que l'Apollon est une figure idéale, et que le Thésée est une imitation de la *vraie nature*. Le célèbre M. West, enfin, opinant dans ce dernier sens, pense que l'Apollon, le Laocoon et le Torse, présentent des *caractères systématiques* et appartiennent à un *art systématique ;* que le Thésée et l'Ilissus, au contraire, renferment des *vérités certaines*, et sont le *suprême de l'art*.

Dans ces opinions contradictoires, on remarqua des idées bien dignes d'être méditées par les artistes et les antiquaires, quel que puisse être le mérite de l'application ; mais on sentit aussi combien la décision demandée à M. Visconti était difficile, et de combien d'éléments différents elle devait se composer.

Des questions de fait avaient donné lieu précédemment à des opinions non moins opposées entre elles que celles des artistes anglais, et ces questions pouvaient encore diviser les esprits. Spon et Wheler avaient cru reconnaître que l'entrée du Parthénon se trouvait, dans l'antiquité, du côté de l'ouest, et Chandler avait pareillement suivi à cet égard la vieille tradition [1]. Stuart, au contraire, avait placé l'entrée, et par conséquent le *Pronaos* du temple, à l'est, et le *posticum* ou l'opisthodome à l'ouest [2]. Parmi nous, deux de nos académiciens avaient embrassé, l'un l'opinion de Chandler ; l'autre, celle de l'auteur des *Antiquités d'Athènes*. D'un autre côté, Spon et Wheler s'étaient persuadé que les sculptures des deux frontons de ce temple, dataient d'une époque beaucoup moins reculée que l'édifice lui-même, et ils donnaient en preuve deux figures qui leur avaient paru les portraits

[1] *Travels in Greece*. Oxford, 1776, p. 49 et 50.

[2] Stuart, *les Antiquités d'Athènes*, ouvrage traduit de l'anglais, par M. L. F. F., t. II, p. 17 28 et 29.

d'Adrien et de l'impératrice Sabine, sa femme[1]. Chandler avait encore suivi en ceci ces anciens voyageurs; et Stuart, en n'opposant à cette opinion qu'un doute circonspect, avait cependant fait considérer qu'on pouvait s'être borné, sous le règne d'Adrien, à remplacer les têtes de deux divinités grecques, par celles du prince qui avait comblé Athènes de bienfaits, et de la princesse qui partageait son trône. De la première question dépendait celle de savoir si les sculptures du fronton de l'est, en admettant que l'ancienne entrée fût de ce côté, représentaient la naissance de Minerve, comme l'assure Pausanias, ou s'il fallait, en supposant que ce fût là le *posticum*, y reconnaître la dispute de Minerve et de Neptune; fait important pour la reconnaissance des personnages de l'un et de l'autre côté, et, par conséquent, pour l'appréciation du mérite des deux compositions, et même de celui de chaque figure. De la seconde question devait résulter une grande différence dans la valeur pécuniaire des objets qu'il s'agissait d'apprécier; car, quel que puisse être le mérite intrinsèque d'un objet de sculpture qui appartient au règne d'Adrien, il faut, sans contredit, accorder à un beau monument du temps de Périclès un prix bien plus élevé, puisqu'il existe entre ces deux époques un intervalle de cinq cent cinquante ans; et, d'ailleurs, un ouvrage, réputé de la main de Phidias, doit avoir une valeur, pour ainsi dire, inappréciable, à cause de l'immense célébrité de ce maître, et de la rareté excessive des ouvrages de sculpture appartenant à des temps que les contemporains des premiers Césars regardaient déjà comme antiques.

Tel est l'état où était parvenue cette intéressante discussion, lorsque M. Visconti se rendit en Angleterre. Le mémoire qu'il a publié à Londres, en 1816, et qui vient d'être réimprimé à Paris, avec des additions et quelques corrections, d'après un manuscrit autographe de l'auteur[2], renferme les opinions de M. Vis-

[1] *Voyage d'Italie et de Grèce*, t. II, p. 82 et 83.

[2] *Mémoires sur des ouvrages de Sculpture du Parthénon, et de quelques édifices de l'Acropole à Athènes, et sur une Épigramme grecque*

conti sur les questions, relatives à l'art, qu'il s'agissait de décider, et, en outre, l'explication archéologique des sculptures du Parthénon et des autres objets d'antiquité de la collection du lord Elgin, qui, d'après son avis et celui des connaisseurs de Londres, ont passé dans le Musée royal d'Angleterre[1]. Ce qui concerne l'évaluation en argent était étranger à ce travail.

L'illustre antiquaire établit d'abord que les sculptures enlevées par lord Elgin, des deux frontons du Parthénon, sont bien réellement celles que Phidias plaça sur cet édifice pendant l'administration de Périclès, et qui ont fait l'admiration de l'antiquité. Il en trouve la preuve, premièrement, dans un passage de Plutarque, où cet écrivain dit que de son temps ces beaux ouvrages avaient encore *toute la fraîcheur et tout l'éclat de la nouveauté*; secondement, dans le silence de Pausanias, qui, jaloux de relever la gloire d'Adrien, n'eût pas manqué de rappeler un fait aussi important que celui du remplacement des chefs-d'œuvre exécutés sous Périclès, par des ouvrages de sculpture consacrés au nouveau bienfaiteur d'Athènes. On pourrait, à ce qu'il nous semble, objecter que Plutarque mourut dix-huit ans avant la mort d'Adrien; que les bienfaits de ce prince, envers les Athéniens, datent de la seconde époque où il remplit, parmi eux, étant déjà *Auguste*, les fonctions de *stratége*, et que cette magistrature, qui se rapporte à l'an 131 de J. C., est postérieure de quatorze ans à la mort de Plutarque. Mais M. Visconti fait remarquer combien un aussi grand changement que celui qui aurait substitué de nouvelles sculptures aux célèbres productions de Phidias, est en lui-même invraisemblable. Il reconnaît Vulcain et Vénus dans les deux figures où Spon a cru voir Adrien et Sabine; et il faut, d'ailleurs, convenir que le silence de Pausanias corrobore ces divers arguments, de manière à ne laisser subsister aucun doute. Il est donc certain que les sculptures du Parthénon, acquises par le gouvernement d'Angleterre, sont bien réellement l'ouvrage de

en l'honneur des Athéniens morts devant Potidée, par le chevalier E. Q. Visconti. Paris, P. Dufart, 1818, in-8°.

[1] L'édition de Londres était depuis longtemps épuisée.

Phidias et des maîtres qu'il employait auprès de lui à l'exécution de ses grandes entreprises. Le style des figures qui ont fait l'objet de la discussion, semblait, suivant l'opinion la plus générale des artistes anglais, former à lui seul une preuve non équivoque de ce fait. Mais M. Visconti a voulu, avec raison, que la preuve historique servît de base à celle qu'il pouvait tirer du caractère des monuments; et nous devons reconnaître, dans cette méthode, la sagesse de son esprit.

Stuart avait remarqué que les figures en bas-relief, placées dans la frise de la *cella*, à la droite et à la gauche, dirigent toutes leur marche vers l'est, et il en avait conclu que l'entrée du monument devait se trouver de ce côté. M. Visconti ne se borne point à cette induction, quelque convaincante qu'elle soit : il prouve que les Grecs d'origine ionienne, au nombre desquels étaient les Athéniens, ouvraient constamment leurs temples du côté de l'orient; différents en cela des peuples de race dorique, tels que les Mégariens et les Lacédémoniens, qui en tournaient les portes vers l'occident. « De là, dit-il, l'usage des Athéniens d'en» sevelir leurs morts, comme s'ils regardaient vers le couchant, » c'est-à-dire, tournés de la même manière qu'ils l'avaient été » pendant leur vie, lorsqu'ils adressaient leurs prières aux dieux.» Ainsi, le Parthénon a dû s'ouvrir vers l'orient, comme le temple d'Érechthée et celui de Thésée, encore existants, qui s'ouvraient de ce côté.

Après ces explications préliminaires, le savant antiquaire s'applique à reconnaître tous les personnages représentés en ronde-bosse dans les grandes scènes dont les tympans des deux frontons étaient le théâtre. Dans le fronton occidental, il reconnaît, conformément à la tradition conservée par Pausanias, la dispute de Neptune et de Minerve; dans le fronton oriental, la naissance de cette déesse. Tout s'éclaircit par le rétablissement de ce fait principal. A l'occident, à la droite de Neptune, qui occupe le centre, et qu'on avait faussement pris pour Jupiter dans le système de Spon, à l'occident, disons-nous, et immédiatement après Neptune, se trouve Minerve retournant vers son char. Le critique

reconnaît cette déesse à son égide, et à d'autres signes également convaincants. La troisième figure est celle de la Victoire *Apteros* ou *sans ailes*, qui conduit le char de Minerve; et la dernière, placée dans l'angle, à gauche, du même côté, et assise par terre, chef-d'œuvre d'une haute beauté et très-bien conservé, représente le fleuve Ilissus, qui coule près des murs d'Athènes. Toutes les autres figures sont expliquées d'une manière non moins ingénieuse, et non moins évidente ou probable.

Le fronton de l'est, gravement endommagé par la fatale bombe que le Vénitien Morosini lança sur le Parthénon, en 1687, n'a offert au comte Elgin qu'un petit nombre de figures qu'il a toutes enlevées. M. Visconti y reconnaît, à la gauche du spectateur et dans l'angle, la partie supérieure de la figure d'Hypérion, sortant des flots de la mer avec son char qui ramène le Jour; à l'angle opposé, le char de la Nuit qui se plonge dans l'Océan à l'instant où celui d'Hypérion s'élève en orient; dans le milieu, une divinité qui lui paraît être Hercule jeune; ensuite, Cérès et Proserpine, Iris, les Parques et la Victoire *ailée*[1].

L'érudition et la sagacité de l'auteur ne brillent pas moins dans l'explication de la frise extérieure de la *cella*, que dans celle des figures qui ornent les frontons. Stuart, qui, le premier, avait reconnu que ces bas-reliefs représentaient la marche ou procession des Panathénées, s'avançant vers le temple, où elle portait le voile sacré qu'on devait suspendre au-devant de la statue de la déesse, Stuart, satisfait d'avoir mis en avant cet heureux aperçu, n'avait point développé une idée si féconde. M. Visconti s'en est emparé. Il suit cette marche des Panathénées dans tous ses degrés, distingue et fait reconnaître tous les personnages. Dans la partie de la frise, placée au-dessus de la grande porte orientale, sont assis sur douze trônes diversement ornés, douze dieux ou héros, auprès desquels la pompe religieuse s'avance en même temps par les

[1] M. Visconti a été guidé, pour l'indication de la place que les figures occupaient dans chaque fronton, par les dessins exécutés sous les ordres de M. de Nointel, ambassadeur de France auprès de la Porte-Ottomane, pendant le règne de Louis XIV, qu'on voit au cabinet du Roi.

deux côtés extérieurs du temple. On voit d'abord l'archonte-roi, et l'épouse de ce magistrat : viennent ensuite les *Canéphores* ou porteuses des corbeilles sacrées ; les *Hydriaphores*, tenant en mains des vases à anses ; les *Nomophylaces* ou gardiens des lois ; les *Phylobasiles* ou rois des tribus, et d'autres magistrats ; de jeunes femmes qui portent des candélabres, des patères et d'autres ustensiles en usage dans les sacrifices ; les *Scaphéphores*, femmes qui portaient des plateaux à bords relevés où étaient déposés les pains, les gâteaux et les fruits destinés aux offrandes ; les *Ascophores*, portant des outres où était le vin des libations ; des joueurs de flûte, des joueurs de lyre ; les taureaux choisis pour servir de victimes ; la cavalerie athénienne, et enfin les chars à deux, à trois et à quatre chevaux, qui ont remporté des prix à la course, et qui terminent cette marche solennelle. Nous n'entreprendrons point de rapporter les explications ingénieuses que donne ici M. Visconti : c'est dans l'ouvrage même qu'il faut voir cette partie intéressante de son travail. Mais nous ne saurions passer sous silence le soin que prend ce savant de prouver combien ces ouvrages de Phidias avaient acquis de crédit et d'autorité chez les Anciens, en faisant remarquer que plusieurs figures de ces bas-reliefs sont devenues le type de différentes statues que nous possédons encore, telles que les statues colossales du mont Quirinal de Rome, l'Hercule dit le *Torse*, un des Centaures du Musée du Capitole, et notamment le Jason attachant sa chaussure (dit autrefois *Cincinnatus*) conservé dans notre Musée royal.

Lorsqu'il s'agit d'apprécier ces sculptures sous le rapport de l'art, M. Visconti se livre à toute l'admiration qu'elles lui ont inspirée. Il semble craindre que, si l'on n'a pas vu ces ornements du Parthénon, on ne se fasse une idée trop faible du sublime talent de Phidias ; il admire, dans les ouvrages en ronde-bosse des deux frontons, comme Démétrius de Phalère, lorsqu'il jugeait, en général, les ouvrages de ce grand maître, *un style grandiose réuni à la finesse la plus exquise* ; il y reconnaît un travail aussi savant que celui du Laocoon et du Torse, autant d'habileté à rendre les finesses de la peau, autant d'harmonie dans les pro-

portions, autant de vérité, d'énergie et de chaleur. Il ne les place point au-dessus de ces chefs-d'œuvre, mais au même niveau. Il se persuade que *si la sculpture a dû quelque nouvel agrément à Praxitèle, ç'a été plutôt dans les raffinements du style gracieux que dans ce qu'on doit appeler le beau style;* il pense que ce dernier maître donna *aux têtes, et particulièrement à celles des femmes, un air plus délicat et plus séduisant;* mais il lui semble enfin que *l'art statuaire avait déjà touché à ses bornes au siècle de Périclès.*

Ce n'est point ici le lieu de peser scrupuleusement tous les termes de ce jugement : un enthousiasme subit, d'autant plus vif qu'il se rapportait à des objets, pour ainsi dire, inconnus jusqu'alors, peut y avoir eu quelque part. Tous les connaisseurs, tous les artistes capables d'émettre un avis motivé sur une si belle question, n'ont point encore vu les monuments originaux. Nous-mêmes aussi, nous nous réservons de commenter cette opinion de notre illustre confrère dans un travail de quelque étendue, où ce sujet se présentera naturellement. Mais, quelles que puissent être à cet égard les nuances des opinions, il ne sera sans doute personne qui n'applaudisse à l'excellence du goût de l'habile critique, et à la sage réserve de son jugement.

La notice de M. Visconti sur le cadran solaire de Phædrus, est accompagnée d'un Mémoire de M. Delambre, digne de ce savant, et qui en complète l'explication.

Chandler avait cru reconnaître, dans la figure placée sur le faîte du monument choragique de Thrasyllus, une image de Niobé; d'autres voyageurs l'avaient prise pour une Diane; d'autres, pour la bourgade de Décéléia personnifiée. M. Visconti y voit un Bacchus habillé en fille. Il reconnaît ce dieu à la peau de lion qui fait partie de son habillement, et à la large ceinture qui assujettit en même temps, et sa tunique, et cette espèce de nébride. Il admire aussi *le style large et grandiose de ce noble fragment*, qui date de l'an 320 avant l'ère chrétienne, et il fait toutefois remarquer que cette statue est inférieure en mérite aux ouvrages de Phidias.

Une inscription grecque tirée pareillement *de l'inestimable collection de lord Elgin*, et qui renferme l'épitaphe des guerriers athéniens morts dans le combat livré sous les murs de Potidée, l'an 432 avant J. C., donne lieu à une dissertation où M. Visconti déploie ses profondes connaissances dans l'histoire et la langue grecques. Cette inscription est tronquée en plusieurs endroits : le savant interprète en remplit en grande partie les lacunes, et parvient à en compléter le sens. On y voit que les ennemis d'Athènes ont été mis en fuite, et que les Athéniens *ont honoré de leurs regrets et de leurs larmes les braves qui, en s'exposant les premiers, ont propagé la gloire de la patrie.* Mais c'est peu pour M. Visconti que de rétablir un monument historique : si le fait que ce monument doit rappeler se lie à quelque autre qu'il puisse être utile d'éclaircir, l'habile critique ne l'oubliera point. Il relève ici la mauvaise foi du rhéteur Démocharès, « qui, pour dénigrer les philosophes et notamment » Socrate, avait soutenu, dans un écrit dont Athénée nous a » transmis quelques extraits, qu'aucune bataille n'avait eu lieu » entre les Athéniens et les Potidéates, et cela pour ôter à ce » philosophe la gloire d'y avoir combattu. » L'histoire littéraire d'Athènes s'enrichit par ce rapprochement, en même temps que la vérité de son histoire civile se confirme, et la preuve, ajoutée à celles qui attestaient déjà la réalité du combat de Potidée, imprime une nouvelle flétrissure sur le front de l'ennemi du plus sage des Grecs.

Cet ouvrage de M. Visconti captivera l'attention du lecteur, indépendamment de l'importance du sujet, par la réunion de toutes les qualités qui rendent généralement si recommandables les productions de ce savant antiquaire. On y retrouvera cette érudition vaste et bien ordonnée que M. Visconti employait avec autant de justesse que de sobriété dans toutes les questions qu'il entreprenait de décider ; cette perspicacité, ce tact fin, qui, par des aperçus neufs ou des réflexions inattendues, donnent le mérite de la nouveauté à des sujets anciens, et répandent de l'intérêt sur les questions en apparence les plus arides ; cette précision, qui est

sans doute une loi pour l'archéologue, comme pour tout écrivain qui discute des faits, mais qu'on reconnut si rarement dans les prédécesseurs de celui-ci ; cette élégante simplicité, cette grâce naturelle, enfin, qui ornent tous ses écrits, sans qu'il paraisse s'en être occupé : on y retrouvera, en un mot, l'auteur du Musée Pio-Clémentin, de l'Iconographie grecque et romaine, et de l'explication de la plus grande partie des antiques du Musée français.

Important pour l'Angleterre, puisqu'il doit contribuer à l'illustration des objets les plus précieux du Musée britannique, cet ouvrage peut avoir bientôt pour la France un intérêt particulier. Sa Majesté a ordonné en dernier lieu l'acquisition d'un des bas-reliefs en marbre des Métopes du Parthénon, qui appartenait à M. de Choiseul-Gouffier. Nous possédons déjà, au Musée royal, un fragment important, aussi en marbre, de la frise de la *cella*, et dans les dépôts du Musée, dit *des Monuments français*, un nombre considérable de plâtres moulés sur la même frise ; d'autres plâtres, qui font suite à ceux-là, ont aussi été acquis par ordre du roi à la vente de M. de Choiseul-Gouffier ; on nous flatte que notre gouvernement ne tardera pas à obtenir des plâtres moulés sur les figures en ronde-bosse des deux frontons du même monument, et l'on assure enfin que tous ces plâtres doivent être réunis dans des salles qui seront ajoutées à celles de notre Musée royal des Antiques. Si ce beau projet s'exécute, comme la munificence du roi et le zèle éclairé de monsieur le directeur général des Musées doivent le faire espérer, l'ouvrage de M. Visconti acquerra une nouvelle importance, en facilitant l'intelligence de tant de curieux monuments.

Cet écrit se lie encore à d'autres faits que nous ne saurions passer entièrement sous silence. Quoique nous n'ayons eu pour objet que de donner une idée du travail de M. Visconti, et de faire connaître les principales opinions émises jusqu'à ce jour sur les marbres du Parthénon, nous ne terminerons point l'analyse d'un des derniers écrits du savant que nous avons perdu, sans rappeler les honneurs que l'Italie, sa patrie, a rendus à sa mé-

moire, et l'estime qu'elle a témoignée particulièrement pour cette dernière production.

A peine la nouvelle de la mort de M. Visconti a été parvenue à Rome, que le 5 mars dernier, l'Académie d'Archéologie s'est réunie dans une séance publique, extraordinaire, pour y entendre son éloge prononcé par M. G. Gherardo de Rossi, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut royal de France. Vers le milieu du même mois, les artistes composant l'Académie de Saint-Luc ont tenu pareillement une séance extraordinaire dans une des salles de l'ancien collége de l'Apollinara, disposée à cet effet, et un discours y a été prononcé en présence d'une nombreuse assemblée, composée des personnages les plus distingués de Rome. Le 26 juillet dernier, une réunion libre de littérateurs, d'artistes et de savants, a tenu encore une séance publique à Bologne, dans le même objet, et un littérateur distingué, M. Strocchi, y a prononcé, devant un concours nombreux d'auditeurs, l'éloge de notre illustre antiquaire.

Déjà l'on a commencé, en Italie, trois éditions des *OEuvres complètes de M. Visconti*. Ces éditions, accompagnées de gravures au simple trait, ne sauraient offrir le mérite des éditions originales; elles ne peuvent rivaliser notamment avec celle de l'Iconographie grecque et romaine, qui a été imprimée par M. Didot l'aîné, et qui est accompagnée de gravures exécutées au burin avec le plus grand soin, et souvent d'un travail très-précieux; mais le concours de ces trois éditions, entreprises dans le même moment, est un hommage éclatant rendu au mérite de l'auteur, en même temps qu'il atteste l'amour constant de l'Italie pour l'étude des antiquités.

A la tête du premier volume du *Musée Pio-Clémentin*, publié à Milan, par M. Giegler, se trouve une notice historique sur M. Visconti, composée par M. Labus, et dans cette notice est inséré un éloge de M. Visconti, en forme d'inscription, par le savant et respectable Morelli, l'auteur de l'excellent *Traité sur le Style des Inscriptions latines*. Nous aurions voulu faire connaître cette inscription dans son entier, mais l'espace nous man-

que. L'histoire de la vie de M. Visconti, les sujets de ses ouvrages, le tableau de ses qualités morales, y sont retracés avec autant de précision que de brièveté et de goût. Nous n'en citerons qu'un seul passage, qui se rapporte à notre sujet : *Provexit . Ennii . gloriam . ea . Britannorum . sententia . qua . unus . arbiter . optatus . est . qui . adquisita . monumenta . ipsorum . dijudicaret . pretiumque . singulorum . ediceret.*

Toutes ces circonstances inspireront, sans doute, aux amis des arts le désir de connaître l'écrit de M. Visconti, dont nous n'avons présenté qu'une faible esquisse. Nous pouvons dire avec satisfaction, qu'au jugement de l'Italie comme de l'Angleterre, cette dernière production a ajouté de nouveaux titres à la gloire du savant qui a fait faire un si grand pas à la science de l'archéologie.

SUR

LES MONNAIES DE LA LIGUE ACHÉENNE.

L'*Essai sur les Monnaies de la ligue achéenne*, par M. E. Cousinéry [1], a pour objet de faire entrer dans le domaine de la science des monuments, sur lesquels les antiquaires n'avaient pas encore porté une attention assez suivie.

Il existe, dans nos cabinets d'antiquités, un grand nombre de monnaies d'argent, qui offrent toutes quelques signes par où elles se ressemblent, dont l'exécution n'annonce ni un âge très-reculé, ni généralement une époque de décadence, et auxquelles cependant on n'avait point assigné de place jusqu'aujourd'hui dans les classements géographiques, ou, ce qui est pire, auxquelles on avait donné, quoiqu'en hésitant, un rang et une dénomination que leurs types contredisent. « Elles demeurent, dit » l'auteur de l'ouvrage que nous examinons, entassées dans les » plus riches collections, sans utilité, soit pour l'histoire, soit » pour la géographie. »

Ces monnaies présentent toutes, du côté de la face, une tête de Jupiter; toutes, au revers, le monogramme A. X. (A. Ch.) dans une couronne de laurier : elles portent aussi généralement des symboles différents, et quelquefois des lettres différentes, avec le symbole ou sans le symbole.

Le monogramme A. X. représente assez clairement le mot *Achéens*. D'après ce renseignement, Bayer, savant académicien

[1] *Essai historique et critique sur les Monnaies d'argent de la Ligue achéenne, accompagné de Recherches sur les Monnaies de Sicyone et de Carthage*, par M. E. Cousinéry, ancien consul général dans la Thessalie, la Macédoine et la Thrace, chevalier de la Légion d'honneur, correspondant de l'Institut de France, membre de la Société royale des antiquaires de France, de l'Académie royale de Munich, etc. Paris, chez Renouard, libraire, 1825, in-4°, avec des gravures.

de Pétersbourg, avait jugé que ces monnaies devaient appartenir à la ligue achéenne. Mais il s'était persuadé que toutes les lettres placées au revers, isolées ou liées ensemble, étaient les initiales réunies des villes associées à la ligue, lesquelles auraient fait frapper une monnaie en commun, de sorte que la même pièce pouvait offrir, par exemple, les noms d'*Épidaure*, de *Mégalopolis*, de *Tégée*, d'*Antigonée*. Frœlich a adopté l'idée de Bayer. Eckhel, au contraire, a rejeté ce système. Il a laissé totalement à l'écart les monnaies d'argent, les regardant comme incertaines; et comme il fallait cependant admettre qu'à l'époque de la ligue achéenne, les villes confédérées avaient fourni, d'une manière quelconque, leur contingent aux dépenses communes, il a reconnu, seulement pour monnaie de la ligue, les médailles de bronze conformes aux désignations que nous venons de donner.

M. Sestini s'est rangé à l'opinion de ce savant antiquaire. M. Mionnet, qui, dans son vaste et précieux Catalogue, s'est imposé la loi de suivre le classement d'Eckhel, ne pouvait pas l'abandonner dans cette occasion. Il a décrit toutes les monnaies, soit d'argent, soit de bronze, dont nous parlons, comme appartenant à la ligue; mais il n'a indiqué les villes qui les ont fait frapper, que pour celles de bronze. C'était, toutefois, une notable amélioration que de ne les avoir pas attribuées toutes à la province d'Achaïe.

On voit que la question, traitée dans l'ouvrage dont nous avons à parler, n'intéresse pas seulement les antiquaires, mais encore toutes les personnes appliquées à l'étude de l'histoire, puisqu'il s'agit de savoir si des États grecs, confédérés pour une guerre commune, ont jugé utile de frapper chacun séparément une monnaie sociale, garantie par une loi générale, protégée par le même Dieu, marquée d'un même type, sans qu'aucun de ces États, tous indépendants, parût abandonner, même pour cet objet particulier, et passagèrement, le droit d'émettre des monnaies, attaché à son autonomie. Une semblable détermination paraît singulière dans nos mœurs · car des États qui for-

meraient aujourd'hui une ligue, à quelque fin que ce pût être, sans doute, ne s'aviseraient pas de verser à leur trésor commun des monnaies frappées par chacun d'eux, et marquées cependant de types uniformes. Mais, quand il s'agit des anciens Grecs, il faut porter en compte, d'une part, la jalousie de la souveraineté, souvent attaquée, et sans cesse occupée de défendre ses droits; de l'autre, l'infinie diversité des monnaies qui avaient cours simultanément sur un territoire divisé en une multitude de républiques indépendantes; la nécessité d'en faire reconnaître le titre, la méfiance qui devait souvent en accompagner la circulation, l'habitude des peuples d'accueillir de préférence celle de tel ou tel pays. En imposant à chaque État l'obligation de verser, pour son contingent, des monnaies frappées dans son propre sein, portant ses empreintes habituelles, mais offrant en même temps des signes communs, présentant toutes l'image de Jupiter, congrégateur ou Panhellénien, toutes d'une même forme et d'un même poids, la confédération assurait le crédit général, sans attenter aux droits des confédérés, et garantissait la bonne foi de chacun de ses membres par la sanction de tous.

Un passage de Polybe prouve que la ligue achéenne attacha, en effet, de l'importance à cette uniformité de son signe monétaire.

« Les peuples, dont se compose la confédération achéenne, » dit Polybe, sont si intimement unis entre eux, qu'ils ont les » mêmes lois, les mêmes poids, les mêmes mesures, les mêmes » monnaies, comme aussi les mêmes magistrats et les mêmes » juges : on dirait que le Péloponèse tout entier ne forme » qu'une seule ville. » (Liv. II, chap. XXXVII.) Ce fait en lui-même ne peut être révoqué en doute, attesté par un écrivain tel que Polybe; mais il a besoin d'être expliqué. Les villes de Sparte, de Corinthe, de Sicyone, n'abandonnèrent pas leurs anciennes lois pour en adopter de nouvelles, et ne renoncèrent pas à leurs tribunaux en s'affiliant à la confédération. Polybe veut dire que les peuples confédérés eurent des règlements, des magistrats, qui leur furent communs, et qu'ils eurent aussi des monnaies communes, pour les dépenses de la ligue. De là, il

suit qu'il a existé des monnaies de la ligue achéenne; que ces pièces doivent être celles que nous voyons marquées du chiffre A. X., et qu'elles n'appartiennent pas à la province d'Achaïe, mais à la confédération.

Mais, d'un autre côté, si les États de la ligue ont eu des monnaies communes, ce ne peuvent pas être seulement des monnaies de bronze, d'autant que dans des collectes souvent amenées de loin, et dans des guerres perpétuelles, il fallait transporter le trésor public à de grandes distances.

Ces premières remarques servent de base au travail de M. Cousinéry. Elles laissent seulement à examiner si les monnaies d'argent ont été frappées par les villes dont elles portent les types, ou dans l'Achaïe même, pour le compte de ces villes confédérées. M. Cousinéry présente à ce sujet une idée toute naturelle, c'est que chaque État n'a pas plus renoncé à son droit de frapper des monnaies qu'à ses lois, à ses magistrats, à ses juges; que les symboles et les initiales indiquent les villes où la fabrication a eu lieu, et que, par conséquent, chacune d'elles a fabriqué dans son sein pour payer son contingent.

Personne mieux que cet habile connaisseur ne pouvait répandre de la lumière sur ces questions encore si obscures de la numismatique. Un séjour de plus de quarante ans dans les Échelles du Levant; des voyages réitérés dans toutes les contrées classiques de l'Asie et de la Grèce, entrepris pour rassembler des médailles ou consacrés en partie à cet objet; trois grandes collections formées successivement par ses soins, et qui ont enrichi les cabinets royaux de Munich, de Paris et de Vienne; quelques écrits, en petit nombre, mais appréciés des antiquaires, ont honoré son nom, et donné à ses opinions un juste crédit. Toutes les monnaies qu'il décrit lui ont appartenu. « Je n'ai cité, dit-il, aucune ville dont je n'aie possédé quelque » monnaie d'argent. Il peut se trouver beaucoup d'autres mon» naies que je ne connaisse pas; j'ai parlé seulement de celles » que j'ai vues. » Ce ton simple et sans prétentions, inspirera, sans doute, de la confiance à ses lecteurs.

M. Sestini avait donné des médailles de bronze à vingt-sept villes de la confédération achéenne. M. Cousinéry reconnaît, en outre, des monnaies d'argent frappées dans seize villes, dont quatre ne figurent point, jusqu'à présent, dans la liste de celles qui ont émis des monnaies de bronze. Il divise ces monnaies en six classes. Dans la première, il comprend celles qu'il croit avoir été frappées pour la ligue, antérieurement à Aratus, et qui ont été fabriquées effectivement dans la province d'Achaïe. Il range, dans la seconde, celles qui se distinguent seulement par les symboles des villes où elles ont été fabriquées. Dans la troisième, celles qui ne portent aucun symbole, mais les lettres initiales de villes. Dans la quatrième, celles où se trouvent en même temps les initiales, etc. Toutes présentent, ainsi que nous l'avons dit, comme types principaux, la tête de Jupiter et le monogramme A. X.

Dans la seconde classe, on reconnaît les monnaies de l'île d'Égine, portant le poisson qui caractérise ordinairement cette île; on y trouve Mégare avec sa lyre; Lacédémone avec les bonnets des Dioscures. Dans la quatrième, se voient Argos, avec sa lettre initiale A, et la tête ou la partie antérieure d'un loup; Caphya, avec ses initiales K. A., et sa tête casquée de Minerve; et ainsi, de toutes les autres villes.

Toutes ces observations laissent peu de doutes sur la justesse du système de l'auteur.

Quelques-unes des monnaies qu'il cite présentent, outre les initiales des villes, un, deux, et jusqu'à trois monogrammes. Bayer y a vu les initiales des noms de magistrats; M. Cousinéry va plus loin, il croit y reconnaître l'*éponyme*, désigné non-seulement par son nom, mais encore par celui de son père et de son aïeul. Eckhel avait proposé cette idée comme un moyen général d'expliquer ces doubles et triples monogrammes : M. Cousinéry l'applique à l'éponymat.

Dans la cinquième classe, il range les monnaies fournies à la ligue par les villes de l'Achaïe : ce sont Ægira, Patras, Pallène, etc. Ces monnaies lui fournissent un nouvel argument en

faveur de sa proposition principale; car il juge avec raison que si la province d'Achaïe eût frappé toutes les monnaies de la ligue en son nom collectif, il n'aurait pas dû en être fabriqué dans les villes qui faisaient partie du même État.

La ville de Corinthe exigeait une attention particulière. L'auteur a été frappé de ne rencontrer qu'une très-petite quantité de monnaies de cette ville, portant le chiffre achéen, tandis que sa richesse dut la soumettre à une cotisation considérable. Il explique cette singularité en supposant que les États achéens, ayant à porter la guerre au nord de la Grèce, préférèrent les monnaies propres de Corinthe, depuis longtemps accréditées dans ces provinces, à celles de la ligue, bien moins anciennes et moins connues, et que la ville de Corinthe fut autorisée par exception à verser au trésor commun ses monnaies ordinaires. « Cette cause, dit-il, devint encore plus puissante quand Philippe V, roi de Macédoine, fut le chef de la ligue. » Il présume, de plus, que le despotisme de Philippe s'étendit à cet égard sur divers États voisins de Corinthe, tels que la ville d'Ambracie, celles de Dyrrachium, d'Anactorium, d'Hermione, et qu'il obligea ces villes à lui donner des monnaies corinthiennes, ou imitant les coins de Corinthe. Il trouve dans cette idée un moyen de classer plusieurs monnaies dont l'exécution annonce l'époque de la ligue, qui toutes offrent une tête de femme d'un côté, le Pégase de l'autre, sans qu'on y voie jamais la lettre *coph*, signe propre de Corinthe, et qui portent toujours, au contraire, les initiales des villes auxquelles elles appartiennent. Ce n'est là qu'une conjecture, mais elle est assez heureuse, et elle donne du moins une règle pour classer ces monnaies géographiquement, en attendant que quelque nouvelle découverte amène des lumières plus propres à fixer l'opinion.

La ville de Corinthe présentait une question encore plus intéressante. Le prince de Torremusa, le père Pédrusi, Eckhel, Neumann, ont pensé que cette ville, si commerçante et si riche, n'avait frappé aucune monnaie, avant l'époque où elle fut réduite au rang de colonie romaine, et que toutes celles qu'on lui

attribue ont été fabriquées à Syracuse. M. Cousinéry réfute ce paradoxe, d'abord, en montrant l'insuffisance des motifs sur lesquels il est établi; ensuite, par un texte de Pollux sur les anciens *Pégases* de Corinthe, et, entre autres, par la fondation même de Syracuse et celle de son commerce, qui ne se sont opérées avec succès qu'à la faveur des monnaies corinthiennes, que les Syracusains répandaient dans la Sicile.

Il range les monnaies autonomes de Corinthe, chronologiquement, en trois classes. Les plus anciennes montrent l'art dans son enfance; les autres en offrent les progrès d'âge en âge; toutes annoncent, par la permanence de la lettre *coph*, la propriété de Corinthe.

L'auteur passe de la ville de Corinthe à ses colonies. Il pense que la métropole investit un grand nombre de ces villes du droit d'imiter sa monnaie, en y apposant des marques par lesquelles chacune d'elles devait se distinguer. Cette concession eut lieu, suivant son opinion, à diverses époques, et pour un intérêt commun. Il classe encore ces monnaies, qui sont très-nombreuses, géographiquement et chronologiquement. Cet ordre lui donne la facilité de montrer qu'il n'en existe aucune des temps les plus reculés; qu'elles appartiennent toutes à la seconde classe, ou à la troisième, fait qui démontre qu'elles n'ont pas été frappées à Syracuse et à une même époque, ainsi qu'on l'avait supposé.

Nous ne saurions analyser cette belle partie du travail de l'auteur. Il faut la voir dans l'original. Elle donnera aux amateurs d'antiquités une méthode pour classer un grand nombre de pièces rejetées jusqu'à présent parmi les *incertaines*.

Sa dissertation sur Corinthe conduit l'auteur à traiter de Carthage et de Sicyone, qui ont pareillement été dépouillées de la propriété de leurs monnaies. Il fait voir que l'une et l'autre en ont fabriqué dans leur propre sein, et il confirme son opinion par un catalogue raisonné des monnaies de Sicyone.

Celles de Corinthe et de la plupart de ses colonies figurent comme propres à la ligue achéenne. Une observation singulière

et heureuse confirme encore cette opinion. M. Cousinéry a remarqué, sur sept médailles de Corinthe, différentes entre elles par leurs symboles, les lettres A. P. (a. r.). Il regarde ces lettres comme les initiales du nom d'*Aratus*, préteur de la ligue, et devenu citoyen de Corinthe.

L'ouvrage commence par un tableau rapide des opérations de la ligue, et se termine par une réimpression des *Fastes achéens* de Bayer, de sorte que le lecteur a sous les yeux l'histoire de cette confédération, et la description de ses monnaies connues jusqu'aujourd'hui. Le texte est accompagné de sept planches, renfermant environ cent soixante-dix médailles gravées avec esprit et fidélité. Ce que dit l'auteur, sur le style des diverses époques, devient ainsi sensible à la vue.

C'est au public à confirmer le jugement que nous osons lui soumettre sur l'important travail de M. Cousinéry. Mais nous avons cru y voir un sujet neuf habilement éclairci, des idées lumineuses, des conjectures dignes d'attention, alors même que la justesse n'en serait pas toujours démontrée, et une connaissance profonde des monnaies antiques. Il nous semble que cet écrit doit se ranger honorablement parmi nos bons ouvrages français sur la numismatique.

SUR

L'ICONOGRAPHIE ROMAINE.

Vers la fin du seizième siècle, le cardinal Fulvio Orsini, connu, parmi les littérateurs, sous le nom de *Fulvius Ursinus*, rassembla, dans la collection d'antiquités qu'il formait à Rome, un nombre considérable de statues, bustes, médailles, pierres gravées, offrant des portraits de personnages célèbres, grecs et romains. Un Français, nommé Ant. Lafrérie, fit graver cette suite de figures; il en joignit quelques autres dont l'authenticité n'était rien moins qu'avérée, et publia le tout à Rome, en 1569, en un volume in-folio. Ce présent fut si bien accueilli du public, que, dès l'année suivante, Lafrérie en donna une seconde édition, mais revue par Fulvius Ursinus lui-même, et accompagnée de quelques notes historiques de cet habile antiquaire. Théodore Galle grava et publia de nouveau la collection d'Ursinus, en 1598, in-4°; et Jean Faber ou Lefebvre accompagna les gravures de Galle d'un commentaire, dans une seconde édition qui parut en 1606. Jean Ange Canini (ou plutôt son frère, après sa mort) publia encore la même collection, en 1669, avec un commentaire écrit en italien, et cette collection reçut alors le titre d'*Iconographie*. Bellori, en 1685, donna un nouveau recueil de ce genre, composé presque en entier des mêmes monuments. Gronovius, dans son *Trésor des Antiquités grecques*, reproduisit les mêmes figures dans des copies très-infidèles; et Bernard Picart en publia des gravures plus soignées, en 1731, avec un texte italien et français.

La collection d'Ursinus formait le fond de tous ces recueils; il s'y était aussi introduit, et fort mal à propos, beaucoup d'images de divinités; et cependant le tout ne se montait qu'à environ deux cents figures. Cette partie de l'archéologie avait

fait ainsi fort peu de progrès, malgré les soins et l'érudition d'Ursinus, son fondateur : c'est en France, qu'elle devait recevoir son perfectionnement.

M. Mongez, lorsqu'il a publié le *Dictionnaire d'Antiquités*, qui fait partie de l'*Encyclopédie méthodique*, reconnaissant combien il serait utile aux artistes de trouver facilement des modeles exacts, pour les personnages célèbres qu'ils pourraient avoir à représenter, a fait graver, parmi les planches de cet ouvrage, environ cent trente ou cent quarante portraits, copiés sur des monuments dont l'authenticité lui a paru démontrée. Mais, fidèle à son but, il n'a accompagné ces figures que de notices très-succinctes; il n'a discuté, pour cette fois, aucun point de critique, et n'a exigé d'autre mérite dans les gravures que celui de la fidélité du trait. Enfin, un plus bel ouvrage a été conçu, et M. Mongez a eu la gloire d'y contribuer.

Vers l'an 1805, Napoléon demanda à l'illustre antiquaire, alors conservateur du Musée des antiques de France, s'il serait possible de rassembler un certain nombre de portraits, suffisamment avérés, d'hommes illustres, grecs et romains, rois, poëtes, guerriers, orateurs, artistes, philosophes. La réponse ne pouvait pas être équivoque de la part du savant qui avait publié, dans les gravures du *Musée Pio-Clémentin*, tant de bustes et d'autres portraits antiques; et sur l'affirmation de ce docte écrivain, le travail fut sur-le-champ ordonné, et exécuté aux frais du gouvernement.

Telle est l'origine d'un des plus beaux et des plus savants ouvrages dont s'honore le commencement du dix-neuvième siècle. On sent combien de difficultés une semblable entreprise présentait à l'auteur. Il fallait d'abord reconnaître et rassembler toutes les images antiques, dont la collection devait être composée, en constater l'authenticité, souvent au milieu d'opinions contradictoires; choisir entre des figures différentes, et décorées cependant du même nom, celle qui offrait le plus de probabilité pour la ressemblance; demander, dans les pays étrangers, des moules, des empreintes ou des dessins de tous les objets que

l'on n'avait pas sous les yeux; surveiller les dessinateurs et les graveurs; associer, enfin, au savoir de l'antiquaire le plus consommé, le goût exercé d'un connaisseur et d'un artiste. Aucune des qualités nécessaires pour un semblable travail ne manquait à Visconti. D'un autre côté, les guerres qui troublaient alors l'Europe ne furent point un obstacle à la communication des monuments de pays à pays; et enfin, le gouvernement royal, surpassant encore en libéralité le fondateur de l'entreprise, n'a rien épargné pour l'achèvement d'une collection si magnifique.

Au degré d'élévation où sont aujourd'hui parvenus généralement les sciences et les arts, le public ne saurait, dans un ouvrage de ce genre, estimer rien de faux et de médiocre. Visconti a senti qu'à des gravures dont la fidélité et l'exécution ne laisseraient rien à désirer, il devait joindre des notices assez étendues pour que le personnage fût pleinement connu, et cependant précises; ne renfermant rien que de neuf, de nécessaire ou du moins d'intéressant; et ces notices ont dû, suivant son plan, faire connaître surtout les qualités morales des hommes célèbres, tandis que la gravure représentait leur physionomie.

« Je n'ai pas suivi la même méthode dans toutes les notices, dit-il à ce sujet; je leur ai donné plus ou moins d'étendue, suivant le plus ou le moins de célébrité et d'importance des personnages: je suis entré dans moins de détails sur ceux qui jouent un grand rôle dans l'histoire, parce qu'on trouve ces détails dans un grand nombre de livres... Quant aux personnages moins connus, j'ai tâché de réunir le plus grand nombre de faits qu'il m'a été possible, et particulièrement ceux qui paraissent avoir échappé aux recherches des écrivains modernes. Pour les uns et pour les autres, j'ai cherché à saisir les traits qui peignent leur caractère, et qui retracent, pour ainsi dire, leur physionomie morale. »

Ces notices renferment, en effet, une foule de détails fort curieux. Ce sont des portraits vivement tracés, savants, animés, spirituels, où le génie du peintre s'est appliqué à mettre en évidence celui du modèle. Un vaste savoir, un jugement sain, des

aperçus ingénieux, une critique lumineuse, distinguent toutes les productions de Visconti; mais, ici peut-être, plus que partout ailleurs, il a développé ces qualités solides et brillantes. Peu d'ouvrages présentent autant de sujets d'instruction, dans un si petit espace. Ses notices sur Homère, Archiloque, Sapho, Pythagore, Platon, Hérodote, réunissent tout ce qui constitue le principal mérite de ce genre de travail.

Mais c'est principalement lorsqu'il discute l'authenticité et le mérite des monuments dont il a fait choix, que cet habile critique déploie cet art d'analyser et de comparer, cette finesse de tact, qui doivent distinguer l'archéologue, et qu'il possédait à un si haut degré. Un motif prépondérant a toujours déterminé l'adoption du portrait qu'il a choisi. Il serait difficile que, dans des jugements si multipliés, il fût demeuré constamment à l'abri de toute erreur; mais, quand on ne croira pas devoir partager son opinion, il faudra reconnaître encore qu'il ne s'est décidé que sur l'apparence la plus séduisante du vrai.

On sait que ce savant antiquaire a complétement terminé son *Iconographie grecque*, et qu'elle renferme trois cent quatre portraits. Il a donné ensuite un premier volume de *l'Iconographie romaine* qui se termine à la fin de la république[1]. Cette seconde partie de l'ouvrage n'est pas inférieure à la première. Les notices sur Brutus le consul, Régulus, Scipion, Marius, Sylla, Pompée, Agrippa, ne le cèdent en rien à celles l'Iconographie grecque qui sont les plus remarquables; elles sont même, en général, plus développées, par la raison que les matériaux étaient plus abondants.

L'ouvrage était parvenu à ce point, quand la mort a frappé l'auteur. Un de nos savants les plus distingués a été chargé de le remplacer; c'est celui même qui avait donné, comme nous l'avons dit, un essai d'iconographie dans l'Encyclopédie métho-

[1] *Iconographie ancienne, ou Recueil des Portraits authentiques des empereurs, rois et hommes illustres de l'Antiquité*, par E. Q. Visconti; *Iconographie grecque*. Paris, de l'imprimerie de Didot l'aîné, 1808, 3 vol. in-fol. — *Iconographie romaine. Ibid.*, id., 1817, t. I.

dique, et que son *Dictionnaire d'antiquités* désignait naturellement pour ce travail.

M. Mongez n'a rien changé au plan de son prédécesseur. Le volume qu'il vient de publier[1] présente la vie et les portraits des douze Césars et des principaux personnages de leurs familles. Les gravures avaient été en grande partie exécutées du vivant de Visconti; mais celles qu'il a ajoutées sont tout aussi soignées; la protection spéciale dont LL. MM. Louis XVIII et Charles X ont honoré son ouvrage, lui a même fourni les moyens de l'enrichir de plusieurs grands camées que Visconti avait négligés, apparemment pour modérer la dépense. Tels sont deux camées du cabinet impérial de Vienne, dont un de neuf pouces de large sur sept de haut, représentant l'apothéose de Tibère, et un autre, un peu moins grand, où M. Mongez reconnaît Claude, Messaline, Britannicus et Octavie. La publication de ces monuments forme la collection de grands camées, la plus riche qui existe encore.

Il paraît que Visconti avait composé une liste de tous les objets qui devaient figurer dans son Iconographie romaine; mais, en ce qui concerne le texte, on assure qu'il n'a été trouvé dans ses papiers qu'un petit nombre de renseignements. Cet homme, si richement doté par la nature, faisait peu de notes; tous les écrits des anciens étaient imprimés dans sa vaste mémoire. Il est résulté de là que M. Mongez a dû presque tout créer. Mais il a eu dans son travail un soin dont on doit lui savoir gré; c'est d'y enchâsser les fragments de Visconti, quand ils lui ont paru mériter d'être conservés; de sorte que le lecteur jouit en même temps de tout ce qu'il était possible de recueillir du premier auteur, et des importantes recherches du savant qui lui a succédé.

M. Mongez s'est appliqué comme son prédécesseur à mettre au jour les vices et les vertus de ses héros. « Conformément, dit-il, au plan tracé par M. Visconti, je me suis efforcé de réduire à une

[1] *Iconographie romaine; hommes illustres*, par M. le ch. Mongez, t. II, faisant suite à l'*Iconographie ancienne*, par E. Q. Visconti; publ. en 1824.

juste proportion les notices qui accompagnent la description des portraits de chaque empereur. Cette proportion étant fort resserrée, je me suis attaché à retracer leurs mœurs et leur manière de gouverner. »

C'était une mission pénible que d'avoir à peindre le caractère des Césars. L'histoire et la poésie ont rappelé mille fois les proscriptions d'Auguste, la dissimulation de Tibère, les débordements de Messaline, les sanguinaires jouissances de Néron. Cette épouvantable famille a fatigué l'univers du bruit de ses forfaits. Peut-être les brillantes couleurs employées à représenter les mœurs grecques ne convenaient-elles plus pour peindre les calamités de Rome. L'auteur, en pénétrant dans les détails de tant de crimes, s'il eût parlé toujours comme de lui-même, aurait pu craindre de paraître quelquefois outrer la vérité. M. Mongez a pris un autre parti, celui de rapporter, le plus fréquemment qu'il peut, le texte des écrivains anciens. Tacite, Suétone, Sénèque, Plutarque, Dion, Appien et d'autres auteurs, appelés en témoignage, déposent eux-mêmes contre Tibère, Caligula, Néron et Domitien. Cette méthode, bien que différente de la première à quelques égards, présente aussi beaucoup d'intérêt. De nombreux passages, convenablement disposés, donnent aux affreuses peintures que reproduit l'auteur, un caractère de vérité contre lequel on ne saurait malheureusement élever aucun doute. Son récit plein de faits offre des portraits aussi fidèles que les imitations de l'art dont il est accompagné.

Le savant archéologue n'a point négligé de combattre des opinions qu'il regarde comme erronées. C'est ainsi que, dans l'article d'Octavie, il cherche, appuyé d'un passage de Sénèque, à repousser la tradition suivant laquelle Virgile aurait lu à Auguste, en présence de cette princesse, le bel épisode de l'Énéide où se trouve le mot *Tu Marcellus eris* (p. 42 et suiv.); mais ce sage écrivain ne fait de semblables tentatives qu'avec une extrême circonspection, et il ne mérite par là que plus de confiance.

Au sujet du camée du Cabinet du roi, dit *de la Sainte Chapelle*, qui représente l'apothéose d'Auguste, comme son expli-

cation est en quelques points différente de celle que paraissait projeter Visconti, il réunit sur deux colonnes les dénominations des personnages dans les deux systèmes, et acquitte ainsi ce qu'il pouvait devoir à son prédécesseur, sans lui sacrifier son propre sentiment (p. 157 à 171).

Le grand camée où M. Mongez croit voir le triomphe de Claude après la défaite des Bretons, représente ce prince, la foudre à la main, dans un char traîné par deux centaures. Comme jamais triomphateur n'a pu attacher de véritables centaures à son char, il doit paraître assez évident qu'il y a ici une allégorie. Aussi, M. Mongez a-t-il soin de nous rappeler que Jupiter, Bacchus, Cérès, Hercule, Esculape sont quelquefois représentés dans des chars que traînent aussi des centaures. Il cite même une médaille de Domitien, où ce prince est dans un char attelé comme ceux de ces divinités, et il se borne ensuite à nous dire que Claude est dans un char traîné par deux de ces animaux chimériques, parce qu'au moyen de cette image, il se trouve assimilé à Jupiter. On n'eût pas été fâché, à cette occasion, d'apprendre pourquoi le char de Bacchus, d'Hercule ou de Jupiter, est attelé de deux centaures; mais une investigation de cette nature aurait nécessairement présenté quelque chose d'hypothétique, et apparemment l'auteur a pensé qu'un ouvrage tel que l'Iconographie devait ne renfermer aucun ornement inutile, et surtout rien qui fût sujet à controverse.

La réunion de tant de statues, de bustes et de médailles, gravés dans cet ouvrage, présente encore, relativement à l'histoire de l'art, un intérêt indépendant du savoir des deux auteurs, à cause des différentes époques auxquelles ces monuments appartiennent. Dix-huit statues ou bustes, conservés dans notre Musée royal, figurent dans le volume publié par M. Mongez. On voit à la planche XXII, sous le n° 2, un très-beau buste de Tibère, en marbre, de la collection du Musée, trouvé en 1792, dans des fouilles ordonnées par M. le prince de Borghèse. Sous le n° 3, est une statue de Tibère, d'un fort beau travail, aussi en marbre, un peu plus grande que nature, trouvée à Piperno dans les en-

virons de Rome, et placée aujourd'hui dans la galerie de Pie VII. La tête de cette statue, qui n'a pas été détachée du corps, est gravée dans une plus grande dimension sous le n° 1. Un buste de Vespasien, en bronze (pl. XXXII, nos 1 et 2), conservé dans notre Musée, n'est guère moins remarquable par sa beauté. Ces monuments, et d'autres qu'il serait trop long de citer, tous habilement reproduits par nos graveurs, sont de nouvelles preuves de l'état florissant où se maintenait la sculpture, dans le premier siècle de l'ère chrétienne. La suite de l'Iconographie nous la montrera tout aussi admirable sous les Antonins.

On pourra voir, dans tout ce que nous venons d'exposer, que l'Iconographie de MM. Visconti et Mongez, est également digne de l'attention des hommes éclairés, par la fidélité des gravures, et par le mérite du texte. Ce n'est ici qu'une opinion individuelle ; mais déjà elle se trouve en partie confirmée par un assentiment qui deviendra général.

N'oublions pas d'ajouter, en finissant, que le continuateur de Visconti a rendu à ce dernier un juste hommage, en plaçant son portrait à la tête du volume des planches. Ce portrait, en médaillon, est accompagné d'une inscription composée par l'illustre Morelli, laquelle renferme à la fois l'histoire et l'éloge du savant archéologue. A la feuille suivante, se voit le monument funéraire que lui a consacré sa famille, à laquelle a voulu s'adjoindre un ancien ami (M. Collot, directeur de la monnaie de Paris). Quelques personnes ont regretté qu'une notice historique n'ait pas accompagné l'image du premier auteur de l'Iconographie ; mais, jusqu'à un certain point, l'inscription de Morelli en tient lieu, et l'on peut d'ailleurs se reposer sur les ouvrages de Visconti et sur la renommée, du soin de rappeler son mérite.

MÉMOIRE

SUR LA DÉNOMINATION ET LES RÈGLES

DE L'ARCHITECTURE DITE GOTHIQUE.

MÉMOIRE

SUR LA DÉNOMINATION ET LES RÈGLES

DE L'ARCHITECTURE DITE GOTHIQUE [1].

D'où vient la dénomination d'*architecture gothique*, donnée à une manière de bâtir, lorsque déjà, depuis plusieurs siècles, les Goths avaient disparu du midi de la France, ou lorsque ceux qui restaient étaient si bien fondus dans le corps de la nation française, qu'il était impossible de les distinguer? Cette architecture est-elle byzantine, lombarde, sarrazine, saxonne ou française? Il faut aller plus avant : cette manière de bâtir avait-elle un caractère propre et original, ou n'était-elle qu'un mélange, qu'une confuse dégradation des manières de bâtir en règne auparavant?

Nos pères, Gaulois ou Francs, avaient deux manières de bâtir, l'une qu'ils appelaient *l'ancienne*, l'autre qu'ils appelaient *nouvelle*. L'*ancienne* consistait à placer l'une auprès de l'autre, debout ou presque debout, des pièces de bois, liées par le bas, formant avec le sol un triangle et enchâssées par le haut dans une pièce transversale. Les intervalles étaient remplis avec des pierres. La *nouvelle* était totalement en pierres. On les arrangeait en forme de murailles, en dedans et en dehors.

L'une des deux manières venait des Gaulois, l'autre avait été apportée de Rome. Pour découvrir l'origine de la première, il faudrait remonter aux druides. Leur culte se pratiquait dans les forêts. Il faudrait même aller jusqu'aux Germains, qui, n'ayant point de temples, exécutaient leurs cérémonies dans les bois [2].

[1] Ce mémoire a été lu à la séance publique de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 10 août 1838.

[2] Tacit., *Descript. German.*, cap. XVI et XXXIX.

La même manière de bâtir avait plusieurs dénominations. On appelait la première : *notre coutume*, la *coutume* des Gaulois, *noster mos gallicanus*; cette manière était la plus ordinaire; elle était vulgaire, générale. De là, la promptitude avec laquelle une église était élevée, la rapidité à la démolir, la multiplicité des incendies et les ravages qu'ils opéraient. On appelait la seconde manière : *novum ædificandi genus*; la *coutume nouvelle*, *recens ritus*; on disait qu'une église était bâtie avec des *pierres taillées*, avec des *pierres grandes et carrées, dedolatis lapidibus, magnis quadrisque saxis*.

Grégoire de Tours, Sulpice Sévère, Fortunat, citent un grand nombre de temples bâtis suivant l'ancienne manière. Adrien de Valois joint son témoignage à celui de ces auteurs.

Cette première forme ne présente pas une question.

Fortunat témoigne plus d'une fois sa gratitude à des évêques qui ont réparé sur-le-champ des temples vieillis ou consumés dans des incendies.

Templa vetusta Dei revocasti in culmine prisco [1].
Post cineres consumpta suos, tenuesque favillas,
Sic solet et phœnix se renovare senex [2].....
Ecclesiæque domus crescente cacumine pollet [3].
Templa exusta celer revocasti in culmine prisco [4].

Grégoire de Tours raconte que l'oratoire de Saint-Martin, construit en bois, ayant pris feu, l'incendie fut éteint par la seule puissance du saint [5].

Le même Grégoire de Tours fait mention d'un incendie qui détruisit de fond en comble une église de Saint-Martin de Brive [6]. Il parle pareillement d'un incendie qui dévora dans la Touraine une autre église où se trouvaient des reliques de saint

[1] Fortunat. apud D. Bouquet, t. II, p. 473.
[2] Id., *ibid.*
[3] Id., *ibid.*
[4] Id., *ibid.*, p. 493.
[5] Greg. Tur., *Hist. Francor.*, lib. VIII, cap. XXXIII, p. 328.
[6] Id., *ibid.*, lib. VII, cap. X, p. 296.

Martin [1]. Dans le livre X, au temps de l'évêque Eufrone, toutes les églises de la ville de Tours furent incendiées. L'évêque en répara deux : l'église de Saint-Martin fut encore une fois brûlée et réparée par le même évêque [2].

Tant d'églises réparées ou construites à la hâte et comme en courant, et dont Grégoire de Tours parle de même, étaient visiblement en bois. Telle est celle de Saint-Eustache, dont il dit : *Magnam ibi basilicam, quæ et usque hodie permanet, fabricavit* [3]. Telles sont celles dont il ajoute : *Multas et alias basilicas ædificavit, quæ usque hodie in Christi nomine constant* [4]; ou bien : *Qui multùm vigilanter vel ecclesias, vel ecclesiæ domos, et erigens, et componens* [5]; ou bien : *Agricola autem Cabillonensis episcopus... multa in civitate illa ædificia fecit, domos composuit, ecclesiam fabricavit, quam columnis fulcivit, variavit marmore, musivo depinxit* [6], etc....

L'auteur de la Vie de saint Didier, évêque de Cahors, en 630, pour dire que ce saint bâtit son église en pierres, dit qu'il l'a construite en pierres carrées, travaillées au marteau; *non*, ajoute-t-il, *suivant notre habitude gauloise, mais suivant la manière de construire les anciens murs d'enceinte*, avec de grandes pierres carrées depuis les fondements : *non quidem nostro gallicano more, sed sicut antiquorum murorum ambitus magnisque quadrisque saxis exstrui solet* [7]. On voit donc bien que *notre habitude* ou l'*habitude gauloise* consistait à bâtir en pans de bois.

En 845, l'archevêque Hincmar veut terminer l'église de Reims, commencée par Ebbon, son prédécesseur. Il s'y porte avec toute l'ardeur d'un amateur de belles églises. Les murs

[1] Greg. Tur., *Hist. Francor.*, lib. VII, cap. XII, p. 297.
[2] Id., *ibid.*, lib. X, p. 388.
[3] Id., *ibid.*, lib. II, cap. XIV, p. 169, an. 460.
[4] Id., *ibid.*
[5] Id., *ibid.*, lib. V, cap. XXXVII, p. 254.
[6] Id., *ibid.*, cap XLVI, p. 260.
[7] « Excerpta ex vita S. Desiderii, » apud Dom Bouquet, t. III, p. 531.

sont couverts de mosaïques; les fenêtres, de vitraux coloriés: usage alors pleinement nouveau, car il ne date que du neuvième siècle [1]; mais il veut être prompt pour profiter de la bienveillance du roi. Dans vingt-deux ans, son ouvrage est achevé. Il n'est pas besoin de dire que ce temple était en bois: Marlot nous l'apprend expressément. En 1210, un incendie consuma l'église, et elle fut alors construite en pierres, telle que nous la voyons [2].

Enfin, en 504, l'église de Strasbourg est construite en bois. Un incendie la consume en 1003. Réparée en 1007, partie en pierres, partie en bois, incendiée de nouveau en 1028 et en 1130, elle est bâtie enfin entièrement en pierres, en 1276, par Erwin de Steinbach [3].

Tandis que s'élevaient ces maisons de bois, à la construction desquelles l'amour de la patrie avait aussi quelque part, se bâtissaient des édifices romains en pierre avec toute la solidité et toute la magnificence que Rome mettait dans ses ouvrages.

Namatius, huitième évêque de Clermont, construisit, à la manière des Romains, l'église de Saint-Julien. Il lui donna cent cinquante pieds de long, soixante pieds de large, et cinquante pieds de haut sous le plafond, une apside arrondie, soixante et dix colonnes, huit portes et quarante-deux fenêtres ornées de vitraux « qui produisaient, dit l'auteur, une grande clarté et une crainte de Dieu suffisante [4]. » Namatius en fut lui-même l'architecte (*suo studio fabricavit*) [5].

[1] Émeric David, *Prem. Disc. sur la Peint. mod.*, p. 151, in-8°.

[2] Marlot, *Metrop. Rem. Hist.*, t. I, lib. III, cap. XXIII, p. 393 et 394. —Flodoard., lib. III, cap. V. — « Auguror fornicum et pilas ligneas fuisse ut et aliarum ecclesiarum quæ flammis voracibus multo ante perierant : lignea si quidem, ad annum Christi millesimum, apud nos omnia prope monasteria et basilicas exstitisse, tradit Uvandelinus in *Glossario salico*, verbo *Basilica;* » apud Marlot, *ibid.*, t. I, p. 470.

[3] Grandid., *Essai hist. sur l'église de Strasbourg*, p. 6, 14, 16, 23, 29, 41.

[4] « Terror namque ibidem Dei, et claritas magna conspicitur. » Greg. Tur., *Hist.*, lib. II, cap. XVI; apud D. Bouquet, t. II, p. 170.

[5] Id., *ibid.*

J'ai déjà cité saint Didier, évêque de Cahors, qui construisit, en 630, une église romaine, *non sans doute suivant notre usage gaulois* (*non quidem nostro gallicano more*).

Cette manière de bâtir s'étendait de contrée en contrée.

Vers l'an 674, Wilfrid, évêque d'York, voulant s'y conformer dans la construction de la cathédrale, et de deux autres églises, appela des artistes de la France et de l'Italie, pour exécuter ces grands ouvrages d'un genre nouveau dans sa patrie [1].

En 675, Biscops, abbé de Weremouth, vint pareillement d'Angleterre en France, chercher des constructeurs propres à lui bâtir une église en pierres, à la manière des Romains, « manière, dit son biographe, qu'il aimait beaucoup. » Il en trouva en effet [2]. C'est pour la même église que Biscops fit ensuite demander en France des vitriers, sorte d'ouvriers encore inconnus à cette époque en Angleterre, et qui enseignèrent leur art aux Anglais [3].

Ce qu'il faut surtout remarquer dans l'intervalle écoulé depuis l'entrée des Goths en France jusqu'à leur sortie, c'est que ces peuples, regardés comme des ignorants et des barbares, et comme uniquement propres à piller et à détruire, étaient, au contraire, des *bâtisseurs* d'édifices d'une grande richesse.

Fastueux dans leur vie publique, amis des arts autant que pouvaient l'être des peuples dont l'éducation commençait, réputés les plus éclairés des barbares, et *presque semblables aux Grecs*, suivant l'expression de Jornandès, leur historien, notamment ariens zélés, à peine furent-ils établis dans le Languedoc

[1] « De Româ quoque et Italiâ et Franciâ et de aliis terris ubicumque invenire poterat cœmentarios et quoslibet alios industrios artifices secum retinuerat, et ad opera sua facienda secum in Angliam adduxerat. » Apud *Hist. Angl. script. X*, t. I, col. 295.

[2] « Gallias petens cœmentarios qui lapideam sibi ecclesiam, juxtà Romanorum, quem semper amabat, morem, facerent, postulavit, accepit, attulit. » Venerab. Beida, *Vitæ abbat. Weremutensium*, édit. de 1664, p. 27.

[3] « Factumque est ut venerunt (vitrifactores), nec solum postulatum opus compleverunt, sed et Anglorum ex eo gentem hujusmodi artificium nosse ac discere fecerunt. » *Ibid.*, p. 28.

et la Provence, qu'on les vit élever des églises et lutter sur ce point avec les catholiques [1]. Les Goths étaient à peu près ce que sont encore les Lombards, maçons, architectes, gagnant leur vie à bâtir, quand il s'agissait de gagner leur vie.

Les écrivains languedociens ne sont pas d'accord entre eux sur la question de savoir qui est l'auteur de la *Daurade*, église de la Vierge, désignée sous ce nom à cause de la mosaïque qui en couvrait l'apside. La Faille nie que ce soit un monument romain [2]. Ils croient cependant, les uns et les autres, qu'elle a été bâtie ou par Théodoric II, prince goth, qui commença à régner en 452, ou par Euric, son frère, qui lui succéda en 466 [3]. Ce qui est certain, c'est qu'elle existait en 584, puisqu'à cette époque, la princesse Rigonthe, fille de Chilpéric et de Frédégonde, menacée par une émeute, s'y réfugia [4].

Cette mosaïque, qui subsistait encore en 1793 [5], représentait les douze apôtres, et la dévotion particulière que les ariens avaient pour ces saints pourrait prouver qu'ils étaient auteurs de cet embellissement.

Euric, un de leurs rois, de qui les États s'étendaient depuis la Loire jusqu'aux Pyrénées, depuis l'Océan jusqu'à Arles, qui régna momentanément à Marseille, s'étant emparé de l'Auvergne, bâtit, ou du moins commença, deux églises à Clermont, pendant un séjour de neuf années, l'une dédiée à saint Laurent et saint Germain, l'autre à saint Julien. Toutes deux furent construites à la manière des Romains, ornées de colonnes, et *avec une grande magnificence* [6].

A la même époque, Lunebodes, seigneur goth, gouverneur

[1] « Græcisque penè consimiles. » *De reb. Got.*, cap. v.

[2] La Faille, *Annales de Toulouse*, part. I, chap. IV, t. I, p. 9.

[3] J. Chabanel, *Antiquité de la Daurade*, p. 38, 39. — D. Vaissette, *Hist. du Lang.*, t. I, p. 661. — *Series Reg. Got.*, apud D. Bouquet, t. II, p. 701, 704.

[4] Greg. Tur., *Hist. Franc.*, lib. VII, cap. X.

[5] Martenne et Durand, *Voyage littéraire*, part. II, p. 47.

[6] Greg. Tur., lib. II, cap. XX. « Mirificè construxit. » — *Chron. Moissiac.*, apud D. Bouquet, t. II, p. 649.

de Toulouse, fit élever, dans cette capitale, l'église de Saint-Saturnin ou Saint-Sernin; et Fortunat dit à ce sujet : « Ce ne » sont point des artistes venus d'Italie qui ont exécuté ce » grand ouvrage; il est dû à un homme de la race des barbares.»

> Quod nullus veniens romana gente fabrivit,
> BARBARICA PROLE peregit opus [1].

Enfin, vers l'an 657, Audoin, nommé aussi *Dado* ou Saint-Ouen, ancien référendaire de Dagobert, devenu archevêque de Rouen en 640, veut fonder en pierre l'église de Saint-Pierre le Vif, cathédrale de cette ville. Clotaire III, encore enfant, ou plutôt la reine Batilde sa mère, concourt à cette grande entreprise. Cette église doit être *noblement* construite : *à Lothario rege Francorum nobiliter constructa*; on appelle des Goths, ils la bâtissent en *pierres carrées*, et cet admirable ouvrage est encore dû à des mains barbares : *miro opere, quadris lapidibus, manu gothica* [2].

Ce fait a été cité plusieurs fois, je l'ai rapporté moi-même dans mon *premier Discours historique sur la Peinture moderne* [3]. Mais les déductions qu'on en peut tirer n'ont pas été développées comme elles méritaient de l'être. Il prouve, en effet, que les Goths avaient adopté cette belle manière de construire, qu'on appelait alors manière *romaine* ou *nouvelle*, en grosses pierres carrées et taillées au marteau, *quadris lapidibus, dedolatis lapidibus*. L'armée des Goths était allée établir le centre de son gouvernement à Tolède en l'an 542 [4], mais tous les Goths, à beaucoup près, n'étaient pas partis. Il en restait en-

[1] Fortunat., lib. II, carm. 9. Sur ces mots : *barbarica prole*, D. Bouquet dit en note : *Nomen illud, Barbarus, nomen fuit honoris, non contumeliæ*, t. II, p. 477.

[2] *Vita S. Audoeni*, apud Bolland., p. 24; august., p. 818, 819.—*Gall. Christ.*, t. XI, col. 13, 14, 15.

[3] *Premier Discours sur la Peinture mod.*, édit. in-8°, p. 102, 103, note 5. J'ai été induit en erreur par l'auteur de la *Vie de saint Audoin*, en nommant le roi Clotaire Ier : il s'agit de Clotaire III.

[4] Isidor. Hispal., *Histor. Goth.*, apud D. Bouquet, t. II, p. 502, c.

core un si grand nombre en France, et ils étaient tellement attachés à leurs lois, qu'en 759, les Sarrazins tenant la ville de Narbonne, et Pépin en faisant le siége, ceux qui étaient dans la ville firent dire à ce prince que, s'il voulait leur rendre leurs lois gothes, ils se chargeaient de tuer tous les Sarrazins et de lui ouvrir les portes. Ce prince promit tout, et ils tinrent leur parole [1].

Nous voyons encore, dans l'exemple de Saint-Pierre-le-Vif, que cette manière de bâtir, quoiqu'elle eût déjà fait des progrès dans l'opinion des prélats, n'était point généralement adoptée; souvent, on préférait la construction en bois. Une révolution s'opérait et les Goths y avaient une grande part. Nous y voyons enfin que les Goths, comme je l'ai dit, louaient leurs œuvres, en qualité d'architectes et de maçons, *manu gothica.*

Cette manière était réellement trop belle et trop préférable à la construction en bois, pour ne pas se répandre de jour en jour davantage.

Charlemagne suivit les Romains dans tout ce qu'il construisit à Aix-la-Chapelle; la plupart des prélats imitèrent cet exemple. Presque toutes les cathédrales, bâties dans les dixième, onzième, douzième siècles et dans la première moitié du treizième sont en pierres.

Telles sont l'église de Saint-Pierre et celle de Sainte-Marie la Grande, de Poitiers, magnifiques et précieux monuments où est imprimé avec toute sa fierté le caractère de l'architecture romaine du dixième siècle [2].

[1] *Chronic. Moissiacens.*, apud D. Bouquet, t. V, p. 69. — M. Reynaud, *Invasions des Sarrazins*, p. 81. — Une note de D. Bouquet, sur ce passage, extraite du P. Pagi (Antoine), porte qu'en 775 les villes de Maguelonne, Nîmes, Carcassonne, etc., quoique leur armée fût partie, se gouvernaient encore par les lois gothes, et avaient le gouvernement en main. Ces villes, y compris Narbonne, étaient au nombre de sept. De là le nom de *Septimanie*, donné au Languedoc, lequel signifiait sept manoirs ou sept habitations de la famille. D. Bouquet, notes. *Ibid.*

[2] Voyez les gravures de ces deux monuments dans les *Monuments de la France*, De La Borde, t. II.

Telle est l'église de Saint-Pierre ou la cathédrale d'Angoulême, que l'évêque Hugo Ier bâtissait, en l'an 974 [1], édifice qui joint, au caractère mâle de son époque, je ne sais quoi d'élégant, dû, sans doute, au génie particulier de l'architecte. Telle l'église de Saint-Germain des Prés, de Paris, rebâtie par l'abbé Morard, vers l'an 990, dans tout ce qui subsiste aujourd'hui de cette époque [2]. Telle encore la belle église de Clermont, nommée Notre-Dame de Port, la plus noble peut-être et la plus grandiose de ce temps, que l'on puisse citer [3].

Le onzième siècle ressemble au dixième : il a aussi un grand caractère, s'il ne le surpasse. Les sculptures des églises d'Avalon, de Vermenton, de Vezelay, qui datent de 1001 à 1030, sont faites d'après les Grecs, si elles ne sont grecques elles-mêmes [4].

Saint-Sauveur de Limoges, fondée en 1028, Saint-Lazare d'Autun, fondée en 1060, rappellent le même temps [5].

Guillaume le Conquérant, arrivé en Angleterre en 1066, y employa, nous dit Guillaume de Malmesbury, une nouvelle manière de bâtir, *novum ædificandi genus* [6]. Cette manière, encore nouvelle chez les Anglais, n'était autre que celle dont je parle, savoir, la manière romaine.

L'église de Cantorbéry, construite toutefois avant l'arrivée de ce prince, était dans cette manière. Gervasius, moine de la même maison, nous le dit expressément : *Romanorum more facta* [7]. Lanfranc, Lombard de naissance, venu en Angleterre à la suite de Guillaume, et élevé à l'évêché de Cantorbéry, l'ayant trouvée incendiée à son arrivée, la rebâtit entièrement dans le même système et sur le même plan ; seulement, il ajouta une tour au-dessus du chœur, et deux tours à la façade, terminées

[1] *Gallia christiana*, t. II, col. 987.
[2] Bouillart, *Hist. de l'Abbaye de Saint-Germain des Prés*, p. 70, 71.
[3] De La Borde, 23e livraison.
[4] Don Plancher, *Hist. de Bourgogne*, t. I, p. 479, 491, 507, 514, 515.
[5] Commencée en 1060, consacrée en 1147.
[6] Guill. Malmesbury, *De gestis pontificum Angl.* — Gervasius, infrà.
[7] Gervasius, *De combust. et reparatione Cantuariensis ecclesiæ ;* apud *Hist. Angl. scriptores X*, cap. XXXIV, t. I, col. 1291, 1292.

l'une et l'autre par des couvertures pyramidales et dorées [1], ce qui annonce la disposition qu'il éprouvait à s'élever et à chercher les cieux, que l'usage ne permettait pas encore.

En 1077, Saint-Étienne de Caen; en 1080, le cloître et la petite porte de l'eglise cathédrale d'Aix en Provence [2], annoncent encore, par leur style, le onzième siècle.

En 1085, Hoell, devenu évêque du Mans, termine l'église de Saint-Pierre, commencée par ses prédécesseurs: ce sont encore des colonnes, des pleins-cintres, un plafond richement doré [3].

En 1088, mort de Mathilde, femme de Guillaume le Conquérant : avant de mourir, elle bâtit la Trinité de Caen [4].

A cette même époque, le génie français commençait à manifester son impatience contre ces formes de plus en plus appesanties des Romains dégénérés, dont dix siècles d'ignorance lui avaient imposé le joug. La Belgique et le Rhin partageaient ce sentiment. On apercevait partout les symptômes d'une prochaine révolution.

Hoell, de qui je viens de parler, porte ses clochers à une élévation inaccoutumée. On regardait alors les clochers comme des moyens de défense [5]. Le duc Guillaume le Roux en conçoit de l'ombrage; ce n'est qu'à force de délais et de subterfuges, que Hildebert, successeur de Hoell, parvient à les conserver [6].

« Hanc navem vel aulam ecclesiæ finiunt duæ turres sublimes cum pinnaculis deauratis. » *Loc. cit.*, t. I, col. 1294.

[2] Papon, *Hist. de Provence*, t. II, p. 189. — Fauris Saint-Vincens, *Mém. sur l'ancienne cité d'Aix*, p. 19, 20. — *Hist. de la ville d'Aix*, Ms. qui appartient à M. l'abbé Castellan, chanoine de la même église. — Cet ancien édifice ne forme aujourd'hui qu'une nef de l'église construite au seizième siècle. — De La Borde, *Monuments de la France*, t. II.

[3] *Actus Pontificum Cenomanens.*, cap. XXXIV, apud Mabillon, *Analect. vet. monum.*, p. 309, édit. in-fol.

[4] Ducarel, *Anglonorman Antiquities*, p. 51, pl. IV.

[5] M. de Caumont, correspondant de l'Institut, en a fait graver une suite assez nombreuse dans son *Cours d'Antiquités monumentales*, pl. LII, LVII, LIX.

[6] *Actus Pontificum Cenomanens.*, apud Mabillon, *Analecta vet. monum.*, p. 314.

Les moines mêmes se lassaient de ces fenêtres surbaissées qui ne donnaient qu'une étroite lumière. Vainement, disait-on : « Cette obscurité entretient la terreur que doit inspirer l'Être-Suprême[1]. » On voit les évêques et les abbés jeter dans ces monuments une abondante lumière, mitigée seulement par le coloris des vitraux. Les fenêtres s'agrandissent; la magnificence des vitraux en devient un indispensable ornement[2].

Vers 1091, Sigiwinus, archevêque de Cologne, en rebâtissant l'église du monastère de Nuys, y introduisit des beautés de ce genre. Ce faste nouveau choque l'annaliste du monastère : « Autrefois, dit-il, les églises et les habitations des religieux étaient » modestes et sombres, mais leurs cœurs éclataient des feux de » l'amour de Dieu; aujourd'hui leurs églises et leurs maisons » resplendissent de lumière, et leurs cœurs, livrés aux vices et » à la paresse, sont eux-mêmes dans les ténèbres[3]. »

Les prélats riches ornaient de vitraux leurs palais et jusqu'à leurs maisons des champs[4]; soit qu'ils admirassent ou qu'ils crussent pouvoir blâmer cet usage nouveau, les annalistes en ont fait souvent la remarque. Le surhaussement des bâtiments, particulièrement des édifices religieux, et l'agrandissement des fenêtres, étaient devenus l'objet d'un vœu général. Comme on

[1] « Horrorem... et inexplicabilem excitat pietatem. »

[2] « Illuminavit quoque oratoria quæ exstruxerat pulcherrimis fenestris. » Ceci se rapporte aux années 1068, 1074. Il s'agit de vitraux, dont les peintures avaient été exécutées par un artiste de Reims, nommé Roger. *Hist. Andaginensis monasterii*, apud Martenne et Durand, *Ampl. collect.*, t. IV, col. 930, 936.

[3] « Veteres enim monachi cellas quidem, ecclesias et alias mansiones humiles habebant et tenebricosas, sed eorum corda erant lucida valde in amore Dei : novi autem ecclesias, cellas, domosque et omnes mansiones lucidas fabricant, sed corda eorum vitiis et desidia plena tenebricosa sunt. » *Annales Novetienses*, apud Martenne et Durand, *Ampl. collect.*, t. IV, col. 556.

[4] « Lateræ fenestræ (grangiam lapideam) cum claro lumine irradiabant... maxime fenestrarum opus tantum pulchritudinis habebat, ut artifex in opere isto seipsum vicisse crederetur. » *Actus Pontific. Cenoman.*, apud Mabillon, *Analecta vet. monum.*, p. 330.

rebâtissait la ville de Nuys, après les guerres qui l'avaient dévastée, les grands édifices reçurent beaucoup plus d'élévation qu'ils n'en avaient auparavant : *et multò pulchrioribus ædificiis in altum quoque exsurgentibus quàm ante cladem exornatur*[1].

Appelée par ce désir de surhausser les bâtiments, l'ogive avait été inventée ou plutôt remise en œuvre. Elle facilitait le prolongement perpendiculaire des lignes, et contribuait par là à donner aux édifices une sorte de grâce, physionomie piquante que l'architecture avait perdue depuis longtemps. L'église de Civray est aussi du onzième siècle. Si l'on considère avec attention au diocèse de Poitiers, le magnifique portail de cette église, au milieu de l'aspect qu'il présente, on est frappé de je ne sais quel mélange de légèreté qui en relève les grandes masses[2]. Qu'est-ce qui fait naître ce sentiment? Ce sont des ogives que l'architecte a hasardées sous les grandes arches à plein cintre percées des deux côtés de cette belle façade. Six arches à plein cintre, établies les unes au-dessus des autres de trois en trois et ornées de riches voussures, composent cette majestueuse entrée du temple. Les deux arches latérales offrent des ouvertures, divisées chacune par deux portes en ogives de la forme que les antiquaires nomment *à lancette*.

Il n'y eut jamais que deux manières de bâtir, l'*ancienne* et la *nouvelle*, c'est-à-dire la construction en bois et la construction en pierres ; mais il se fit dans la construction en pierres une véritable révolution.

Il faut en convenir, les abbés et les évêques formaient des vœux qui semblaient contradictoires. Mais l'architecte trouva des ressources pour satisfaire tous les vœux : jamais il ne manqua de hardiesse ni de grandeur.

Un cri général s'était fait entendre : « Élevons-nous ; *in altum, in altum, multò in altum.* — Je le veux, répondit l'architecte,

[1] *Annales Novetienses*, apud Martenne et Durand. *Loc. cit.*, t. IV, col. 540.

[2] De La Borde, *Monuments de la France*, t. II.

élevons-nous ; *in altum, multò in altum.* A ces ciels en bois, aliments pour les incendies, substituons des voûtes ; faisons ces voûtes de six pouces, de quatre pouces d'épaisseur ; si nous avons du tuf, employons du tuf [1]. Je formerai ce ciel, en *voûtes croisées* ; je les unirai par des nervures qui paraîtront n'être que des ornements et seront dans la réalité des moyens de force. Mes voûtes auront jusqu'à cent six pieds de haut [2]. Je peindrai ces ciels en bleu et je les parsèmerai d'étoiles : on croira voir la demeure du Tout-Puissant ; le temple ne renfermera que le ciel et la terre qui lui servira de support. » On avait dit : « Plus d'ordres, plus d'entablements ; ils arrêtent l'élan qui doit porter vers le Seigneur. — Je le veux, répondit l'architecte : plus d'ordres ! Je lancerai mes colonnes d'un seul jet, depuis le sol jusqu'à la voûte, je les taillerai en forme de colonnettes [3] ; elles seront couronnées de plumes ou d'herbages, le ciel et la terre paraîtront unis, car ils doivent l'être au moins par les désirs et les prières. »

On avait dit souvent : « Plus de murailles ; nous sommes las de ces fenêtres étroites et des murs qui en occupent la place. — Je le veux, répondit l'architecte : plus de murailles ; eh ! n'ai-je pas des vitres peintes pour les remplacer ! Toute l'histoire de la Vierge, du Sauveur, se déploieront aux yeux des fidèles ; ces vitraux deviendront véritablement le livre des illettrés. » D'immenses fenêtres ne seront séparées que par de légers trumeaux. Si je crains des écartements dans les murailles, j'établirai des contre-forts, des éperons. Je les couvrirai de monstres infernaux qui sembleront rugir de ne pouvoir pénétrer dans l'intérieur de l'église. » On avait dit encore : « Élevez les clochers ; *in altum, in altum, multò in altum.* — Oui, répondit l'architecte, j'établirai une grande pyramide sur une base carrée ; la

[1] *Fornix ex lapide et topho levi.* De La Borde, *Monum. de la France*, col. 1302.

[2] L'église de Notre-Dame de Chartres a cent six pieds de haut sous clef de voûte. Gilbert, p. 58.

[3] Laugier, *Observ. sur l'architect.*, p. 115, 116.

croix s'élèvera au-dessus des nuages, et je dirai comme Constantin à ses soldats : *in hoc signo vinces.* »

C'est ainsi que le génie s'appliquait à surmonter toutes les difficultés.

Enfin, la révolution éclata, elle était déjà faite, ou plutôt elle avait commencé à l'église cathédrale de Chartres. Yves, soixante-deuxième évêque de cette église, nommé en 1090, et mort en 1115, aussi habile architecte qu'illustre prélat, Yves, que Baronius appelait *lumière de l'Occident*, *ornement du monde*[1], sentit, par la seule puissance de son goût naturel, qu'une seule colonne, montant d'un jet du sol à la voûte, produirait un effet bien plus grandiose que n'en pouvaient produire deux, posées l'une au-dessus de l'autre qui arriveraient à la même hauteur.

Lorsqu'il construisit le jubé de son église, ce qui dut avoir lieu vers l'an 1100, il éleva, en face de ce jubé, au centre de la croisée, quatre grandes colonnes, divisées en colonnettes, qui montent d'un trait, du sol jusqu'à la voûte, et vont porter la tribune, faisant le tour de l'église, placée dans les autres parties, sur deux colonnes qu'on a élevées l'une au-dessus de l'autre[2].

Je ne parle point de la belle façade de Saint-Trophime d'Arles, consacrée, en 1132, par l'archevêque Montront, attendu que ce monument est entièrement grec. Vasari a dit de l'église de

[1] *Gallia Christ.*, t. VIII, col. 1126 : « Lucerna occidentalis orbis decus. » — Baron., *ibid.*, col. 1133, D.

[2] Séb. Rouillard, auteur de *Parthénie*, qui écrivait sous Henri IV, en 1609, ne doute point que cet ouvrage ne soit de l'évêque Ivon, fol. 133 verso, et 134 verso. Ce témoignage est confirmé par un plan déposé à la Bibliothèque royale, moderne à la vérité, mais calqué sur un plan plus ancien. Bibl. royale, Cab. des Estampes. Carte du département d'Eure-et-Loir. — M. Gilbert, *Descript. hist. de l'église de Notre-Dame de Chartres*, p. 103, à la note.

« Te duce fit Mariæ pulpitus Ecclesiæ. » Ancienne inscription donnée dans la *Gallia Christ.*, t VIII, col. 1132.

« Pulpitum miri decoris construxit. » *Ibid.*, col. 1133. Ce même évêque Ives rebâtit en pierres la maison épiscopale qu'il trouva en bois : « Domum episcopalem quam viteam et ligneam invenerat... speciosam et lapideam a fundamento refecit. » *Ibid.*, col. ead.

Saint-Marc de Venise : « C'est une Grecque en Italie, » je puis dire, avec autant de raison, de la façade de Saint-Trophime : *C'est une Grecque en Provence.*

Par une circonstance singulière, deux églises, faites pour donner la règle du goût, furent rebâties en partie, à peu près dans le même temps : Notre-Dame de Paris et l'église de Saint-Denis. Toutes deux avaient été commencées dans le gothique primitif; toutes deux furent continuées dans ce gothique nouveau qu'on pourrait appeler *régénéré*. Maurice de Sully, mort le 11 septembre 1196, laissa inachevée la basilique de Paris. Commencée longtemps auparavant, elle ne fut terminée que par les libéralités de Philippe-Auguste, en 1220. Suger crut, en mourant, laisser l'église de Saint-Denis entièrement bâtie ; la précipitation avec laquelle il avait travaillé se fit bientôt reconnaître : en moins d'un siècle, Eudes Clément, élu abbé en 1230, fut obligé de la reconstruire en grande partie, et il eut lui-même pour successeur, dans cet ouvrage, l'abbé Mathieu de Vendôme, qui ne le termina qu'en 1281, au moyen des dons offerts par saint Louis et par sa mère [1], morte en 1252. Ces deux églises ne sont pas bâties entièrement dans le même système ; c'est une preuve de plus, qu'on a voulu opérer un grand changement.

Qu'on regarde avec attention l'intérieur de l'église de Paris : à droite et à gauche, quand on entre, se voit un pilier, qui monte en colonnettes, du sol jusqu'à la voûte. Dans la croisée, même système. Dans le reste de l'église, des colonnes courtes et pesantes : architecture du siècle qui avait précédé. On a donc voulu un renouvellement, car d'aussi grands changements ne s'opèrent point sans une volonté.

A Saint-Denis, semblable révolution : le chœur et le porche sont de Suger ; le reste de l'église est de Eudes Clément et de Mathieu de Vendôme. Ainsi, dans le même temps, les architectes ont passé, quant à la forme, d'un système à un autre.

Ce serait une bien remarquable rencontre que celle de deux

[1] Félibien, *Hist. de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 233.

architectes qui, vers la même époque, sentent tous deux le besoin d'un même changement! Qui eût songé à cette conformité, si leur accord n'eût été l'effet convenu d'une règle antérieure?

Enfin, la révolution fut complète, lorsque Pierre de Montereau éleva, l'une sur l'autre, en 1245, les deux églises formant la Sainte-Chapelle du Palais. Ce que l'architecte de Notre-Dame de Paris, ce que celui de Saint-Denis, n'avaient pu faire qu'en terminant ces deux églises, Pierre de Montereau, qui en apprécia toute la valeur, l'exécuta dans la partie supérieure de la Sainte-Chapelle, terminée en 1248. Les colonnes firent le tour de cette église : toutes montèrent, d'un seul jet, du sol jusqu'au faîte, et portèrent la voûte sur un simple chapiteau.

Cet exemple fut pareillement suivi dans l'église de Cologne, commencée en 1242; dans la belle église de Saint-Ouen, à Rouen, commencée en 1318, terminée à différentes époques.

Eh! qui jamais a refusé son admiration à ces chefs-d'œuvre élevés par les chrétiens? qui surtout a refusé de reconnaître la parfaite convenance du temple avec son objet, et, par conséquent, la puissance du talent qui a su l'y disposer et l'y rendre propre!

Si l'on daigne parcourir tout ce qui a précédé, ou plutôt si l'on considère les temps et les changements, on voit les formes varier : d'abord le style romain s'alourdissant, devenant pesant et massif; ensuite, les formes devenant légères, pyramidales; mais il n'y a jamais que deux manières de bâtir, l'une en bois, l'autre en pierres; l'une appelée ancienne, l'autre nouvelle; l'une dite *à nous, de notre pays*, l'autre dite *étrangère, gothique.*

Le grand changement commandé par le goût, commencé par Yves de Chartres, continué par des hommes de génie à Notre-Dame de Paris et à Saint-Denis, complété à la Sainte-Chapelle, par Pierre de Montereau, est, quant à la forme, mais à la forme seulement, une véritable révolution, une amélioration réelle à laquelle on est forcé d'applaudir.

Tout cela étant posé, on a demandé deux choses : première-

ment, d'où est venue la dénomination de *gothique*; secondement, le gothique a-t-il des lois et quelles sont-elles?

Disons-nous qu'un peuple entier ne donne pas une dénomination sans une cause. Si nous donnons le titre de *gothique* à un genre de bâtiment, il y a donc une cause. Nous ne pouvions pas appeler ce genre *lombard*, car l'académie de Brescia elle-même a répondu à une demande pareille, qu'il n'y a point de style lombard [1]. Nous ne pouvions pas l'appeler *sarrazin*, attendu que le style sarrazin n'a approché du style *gothique*, qu'en croyant l'embellir, et, en effet, pour le corrompre. Nous l'avons appelé *gothique*, parce que les Goths se sont rendus célèbres dans une sorte de bâtisse, à laquelle les personnes riches, les abbés, les prélats, ont pris, à leur exemple, une grande part. Nos pères, disons-nous, avaient deux manières de construire les grands édifices : l'une était le mode ancien, le mode national, *gallican*; il consistait à bâtir en pans de bois; l'autre se nommait étranger, romain, nouveau, *gothique*; c'était l'art de bâtir en pierres, *quadris lapidibus*; les Goths excellèrent dans ce dernier genre, au point qu'ils furent mandés, architectes et ouvriers, pour bâtir Saint-Pierre-le-Vif à Rouen. De là vint le nom de *gothique*. On n'eut égard ni à la différence qui existait entre le gothique pesant et le gothique léger, entre le gothique des Goths et le gothique postérieur. On se rappela seulement que les Goths aimaient à construire de grands édifices, et qu'ils les bâtissaient avec des pierres carrées, travaillées au marteau, *quadris et dedolatis lapidibus manu gothicâ*. On ne considéra que la pierre et le bois; on ne vit que la matière; tout ce qui était en bois fut appelé national, *gallican*; tout ce qui était en pierre fut appelé *gothique* : voilà, je crois, la seule différence.

On a demandé, en second lieu, si l'art gothique avait des principes, des règles, des lois; on a pensé qu'il n'était que l'oubli de toutes les lois. Il eût été bien étrange de proposer cette question, lorsque la Sainte-Chapelle du Palais, la cathédrale de Cologne, la

[1] *Biblioteca Ital.*, 1829, Gennaio.

charmante église de Saint-Ouen, de Rouen; s'élevaient, à l'imitation de Notre-Dame de Paris, de l'église Saint-Denis, dans ce que celles-ci avaient de vraiment neuf, et que, dans cela même, toutes deux se ressemblaient. Bâtir les églises en pierres; exhausser les voûtes; supprimer les ordres; construire les piliers d'un seul jet, depuis le sol de l'église jusqu'au faîte; percer les murs de très-grandes fenêtres; les remplir par des vitraux où diverses couleurs devaient resserrer, affaiblir la lumière, voilà le gothique, ses principes, sa perfection. Il aime le demi-jour, les tentures, les vitraux coloriés, les peintures qui se devinent plutôt qu'elles ne se lisent, le ciel qu'on croit voir ouvert et dont on n'ose pas calculer la profondeur. Il se plaît au chant religieux, aux prières communes, au son de l'orgue. Il *aime* tout cela, parce qu'il aime le mysticisme. Ravissez-lui quelqu'une de ces qualités: vous n'y trouverez qu'une composition bizarre et sans goût; il aura cessé de vous plaire, parce qu'il ne sera plus ce qu'il doit être, le gothique.

Une fois donnée, cette dénomination de *gothique* ne changea plus. Si des voûtes en pierres avaient été substituées aux plafonds; si des clochers élevés portaient la croix jusque dans les cieux, il n'y avait que plus à présumer que les églises étaient construites en pierres (*quadris lapidibus*). Les peuples ne changent pas facilement leur langage. D'ailleurs, les Goths avaient laissé une assez brillante réputation à Clermont, à Toulouse, à Angoulême, à Poitiers et même à Rouen, où ils avaient été appelés comme maçons, pour transmettre après eux un beau souvenir. Mais nous avons été plus exigeants que nos pères: nous n'avons plus voulu reconnaître pour gothique ce qui n'était pas de la main même des Goths. Revenons donc à la simple vérité. Tenons les Goths pour des hommes cherchant plutôt à s'éclairer que barbares, *penè græci*; plutôt constructeurs que démolisseurs, *gothicâ manu*; et l'expression de *gothique* ne nous paraîtra plus étrange et déplacée.

Artistes, vous préférez au gothique les modes grecques; c'est avec raison. Dans ces modes est le vrai beau, le beau de tous

les temps et de tous les pays ; mais étudiez le gothique, sachez le connaître et l'apprécier : apprenez-y l'art de bâtir. Il a un grand mérite, celui de remplir sa mission : là est une partie de votre gloire.

FIN.



